الْقَرْنُ المحلِّق

الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار
رواية "خرائط" لنور الدين فارح نموذجا

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب الحائز على جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي ٢٠١٧م

الكتاب: الْقَرْنُ المحلِّق

الكاتب: د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة: ٢٠٢٣



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر
عطية جمعة ، مصطفى
الْقَرْنُ المحلِّق / د. مصطفى عطية جمعة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٤٨ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولي: ٩ – ٦١٤ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ٢٢٢٩٦ / ٢٠٢٢

الْقَرْنُ المحلّق

الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار

رواية "خرائط" لنور الدين فارح نموذجا





الإهداء

إلى العقل العربي المعاصر

المهتم بالمركز، تاركا الأطراف

المحتفي بالنموذج الغربي، متجاهلا ميراثه الاستعماري

مقدمة

يقدم هذا الكتاب موضوعا مهما للقارئ العربي، يتصل بأدب ما بعد الاستعمار، هذا اللون الأدبي الذي يناقش قضايا غاية في الأهمية، تتصل بحقبة من تاريخنا الحديث، مسكوت عنها برغم كثرة المؤلفات والمراجع التي وثقتها، وهي الحقبة الاستعمارية بكل ما تم فيها من نهب للثروات، وإفقار، وقتل وتشريد.

فبالرغم من سقوط جلّ الأقطار العربية تحت براثن الاحتلال الأوروبي، إلا أن الإبداعات العربية التي تناولت أدب ما بعد الاستعمار كانت قليلة. وهذا عائد لأسباب عديدة، أهمها وفرة السرديات: روايات وقصص وأفلام ومسرحيات التي تناولت الحقبة الاستعمارية ومظالم المحتل الأجنبي، وكلها إبداعات مصاغة باللغة العربية. وقد جاءت في حقبة مبكرة زمنيا تسبق ازدهار ما يسمى آداب ما بعد الاستعمار في الغرب (في الثلث الأخير من القرن العشرين)، وبالأخص أن هذا اللون من الأدب، كان مكتوبا باللغات الأجنبية العالمية، وموجها إلى القارئ الغربي خاصة والقارئ المتواصل مع الآداب العالمية عامة، وقد رافقها تنظيرات فكرية وفلسفية ونقدية تراجع التاريخ الأوروبي الحديث، وجرائمه مع الأقطار العربية، والتي ما زالت مستمرة إلى يومنا، جراء مشكلات الحدود والتقسيمات الجغرافية المتعسفة، التي أشعلت الكثير من الحروب بين العرب أنفسهم أو بين العرب وجيرانهم. وفي هذه الفترة أيضا، كانت هناك قضايا مستجدة في

الأوطان، تتجاوز أزمة الاستعمار ومظالمه، مثل الحروب الإسرائيلية العربية، وقضايا الفساد والاستبداد، وسقوط المشروع الناصري بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وتصاعد طبقات طفيلية في المجتمعات، أدت إلى تراجع النخبة المثقفة، وأحيانا إلى هجرتها. ومؤخرا، تحول الربيع العربي إلى كابوس، وتبددت أحلام المواطن العربي في اقتصاد مزدهر، ومنظومة حريات حامية، وسياسة رشيدة.

لقد انشغل العقل العربي بالحروب العربية البينية والمصائب التي ترتبت عليها، وتغافل عمَن تسبب فيها، ورسم الخرائط التي أشعلتها. وبعبارة أخرى: تناسى العقل العربي المعاصر ما فعله الاستعمار والغرب، وانشغل بأزماته ومشكلاته الداخلية، التي إن تأمل فيها سيجد أن كثيرا منها نتيجة التركة الاستعمارية البغيضة، بالإضافة إلى النظم المستبدة والفاسدة التي تسلمت الحكم بعد جلاء المستعمر، وأدارت البلاد بالقمع والحديد والنار، وزادت الشعوب فقرا، وما زالت الأزمة تراوح مكانها، فلم تتحقق التنمية الموعودة، ولم ينل المواطن العربي حقوقه الأساسية.في الوقت الذي كانت فيه الأقطار العربية الأخرى تغالب الأمية، وتفتقر إلى المبدعين المتميزين في الكتابة السردية كي يعبروا عن مشكلاتها وقضاياها.

وكانت المشكلة المحورية هي أن العقل العربي المعاصر لم يعد يحفل كثيرا بما يجري في التخوم، فتركيزه منحصر في دول المركز: ثقافة وفكرا وإبداعات، بجانب السياسة والاقتصاد، مما أدى إلى حالة كبرى من تراجع الوعي العربي بحوافه الحدودية، التي هي جسور إلى العالم الإسلامي من

ناحية، وإلى الثقافات الأفريقية والآسيوية من ناحية أخرى، وإنما لا تزال أبصارنا شاخصة إلى عواصم الاستعمار الغربي، ترنو إليها، وتقتدي بها، وتنقاد إلى ثقافتها وسياساتها.

وكانت المحصلة النهائية، تغافل الجمهور العربي عن كوارث هددت التخوم الحدودية، ناهيك عن إغفال الفكر القومي العربي للامتدادات الجغرافية التي يمكن أن نسميها العمق الاستراتيجي، المتمثل في أقطار العالم الإسلامي، والعمق الإفريقي والآسيوي. فاهتم كثيرا بالقضايا العربية، وغض الطرف عن الأقليات غير العربية التي تعيش بين ظهرانينا، أو على حدودنا، ومن ثم تفاجأ بأن هذه الكوارث تفاقمت وبدأت تهدد دول المركز ذاتها. وما مشكلة انفصال جنوب السودان إلا جزء من هذه القضية، وما أزمة الصحراء المغربية إلا ناتجة من نواتجها.

والأشد من هذا وذاك مشكلة الصومال، تلك الدول العربية المسلمة، التي تغافل عنها المركز، واهتمت بها كبريات الدول، وأرسلت أساطيلها لمياهها الإقليمية تارة، وجيوشها تارة أخرى. وما زالت الحرب مشتعلة، وانتقلت من حروب مع الجيران إلى حرب أهلية. لقد أضحت الصومال نموذجا لدولة مأساوية (أو فاشلة كما يقال) وكونت مصطلحا في الأدبيات السياسية يحمل اسم "الصوملة" في إشارة إلى مآل الصومال الآن: بلاد تتنازعها الحرب الأهلية، وسيطرة المليشيات على قطاعات واسعة منها، وظهور أمراء الحرب، مع ضعف الحكومة المركزية في العاصمة، وانحدار التنمية، ولها على هذه الحالة ما يقارب ربع القرن، شعب يعيش في

دولة بلا حكومة فاعلة أو جيش وطني حام لها، بجانب تمزق شتات الوطن الصومالي، إلى دويلات، وسقوط جزء آخر تحت الاحتلال الإثيوبي.

وتلك هي دلالة عنوان الكتاب "القرْن المحلّق"، في إشارة إلى تركيز الضوء على مشكلة القرن الإفريقي وآدابها المعبرة عن مأساة شعبها، وهي جزء عزيز علينا من أمتنا بامتداداتها العربية والإسلامية والإفريقية، وكيف استطاع أحد أدبائها أن ينبه العالم ويوقظ ضميره إزاء وطنه، وينتصر له أدبيا بعدما خذله السياسيون.

يناقش هذا الكتاب أدب ما بعد الاستعمار وأبرز قضاياه وتشابكاته الثقافية واللغوية، ومن ثم يتعرض إلى حياة وإبداعات واحد من أشهر أعلامه، وهو الروائي الصومالي "نور الدين فارح" من خلال مناقشة إحدى روايات ثلاثيته الأخيرة.

وفي ضوء هذا الهدف، جاءت خطة الكتاب، بادئة بالعام منتهية بالخاص، فناقشت القضية المحورية وهي أدب ما بعد الاستعمار، مرورا بسيرة نور الدين فارح وأبرز محطات حياته، والتعرض إلى عالمه الروائي، ومن ثم مناقشة ثلاثيته "دماء في الشمس"، ثم اتخاذ روايته "خرائط" نموذجا تطبيقيا للدراسة النقدية.

أما تقسيم الكتاب فهو في فصلين وخمسة مباحث، تناول الفصل الأول أدب ما بعد الاستعمار، وسيرة نور الدين فارح الإنسان والمبدع وأجواء ثلاثيته الروائية، كما ناقش مفهوم العالم الروائي وجغرافية المكان. وانصب الفصل الثاني على الدراسة النقدية لرواية خرائط من زوايا عديدة

تتصل بأجواء السرد، والطروحات الفكرية، والبنية الجمالية، وتشكيل السرد والشخصيات والمكان والزمان.

لقد اعتمدت الرؤية النقدية على استراتيجية نقدية، تسترشد بآليات المنهج السردي، وتتعاطى بإيجابية مع النقد الثقافي للوقوف على ما يميز البنية الثقافية في المجتمع الصومالي الذي يتكون من روافد عديدة: عربية وإسلامية وإفريقية، بجانب الإحساس الذاتي الذي يملأ الوعي الجماعي بما يسمى الصومال الكبير، بجانب الأبعاد الاجتماعية والسمات المجتمعية التي تشي بها الأحداث، كما تفصل القول في التشكيل النفسي للشخصيات.

آمل من الله تعالى أن أكون وفقت في ما اختطته ونفذته في هذا الكتاب، موقنا أن كل قصور فيه هو من لوازم الجهد البشري الذي إن ظننا به الاكتمال فهو وهم، وإن أردنا استيفاء الجهد فحتما سيكون به نقص.

الفصل الأول

أدب ما بعد الاستعمار

نور الدين فارح نموذجا

المبحث الأول

أدب ما بعد الاستعمار
إشكاليات الفكر والثقافة واللغة

عندما نتحدث عن أدب ما بعد الاستعمار، فنحن نستحضر مصطلحا سياسيا راج في الثلث الأخير من القرن العشرين، يتناول أزمة البلدان التي رحل عنها الاستعمار الغربي، وتركها تتخبط سياسيا واقتصاديا، وتعاني صراعات وأزمات.

لقد انهارت الامبراطوريات التي أقامتها الدول الأوروبية الكبيرة خلال القرون الثلاثة الأخيرة. وقد سبقها سقوط امبرطوريات قديمة عظيمة مثل الامبراطورية العثمانية والامبراطورية الصينية، وغيرها من الدول والممالك في أفريقيا وآسيا، تحت نير الدول المستعمرة الغربية، التي امتصت ثروات هذه الشعوب، حتى قويت الحركات الوطنية المعارضة، مما استتبع تغيير الخرائط الجغرافية، فتتابع جلاء المحتل الأجنبي عن عشرات الأقطار في قارات العالم، وتسليم السلطة إلى حكومات وطنية، جاءت في غالبيتها من خلفيات عسكرية، وأقامت أنظمة شمولية، وأساءت إدارة الاقتصاد الوطني، الذي ظل مرتبطا بنيويا بالمحتل الأجنبي. بالإضافة إلى المشكلات الحدودية المتفجرة التي أوجدها الاحتلال من خلال رسم خارطة البلدان، وتقسيمها بشكل تعسفي، مزّق من خلاله الوحدة الجغرافية والعرقية والثقافية لهذه البلدان، ووضع قنابل موقوتة، تتوالى انفجاراتها إلى يومنا.

حول التعريف والماهية:

التعريف الأكثر تحديدا لاصطلاح "ما بعد الاستعمار" يعني: الحقبة التاريخية لما بعد استقلال الأقطار المحتلة. وهو تحديد زماني مكاني، لأنه يجعله مرتبطا بجلاء المحتل عن البلدان المستعمَرَة، فيتأمل في مسيرتها وما آلت إليه الأوضاع فيها. إلا أن هناك موجة فكرية رافضة لما تم خلال الحقبة الاستعمارية لهذه الدول تسمى Anti -Colonialism، وتعني الحركة الثقافية التي ملأت فضاء البلدان المستقلة ثقافيا وفكريا ضد ممارسات المحتل، فلما نالت الاستقلال تحولت إلى رغبة في التحديث والنهضة وعلاج آثار الاستعمار ([1]).

وهناك تعريفات عديدة تربط هذا المفهوم بحركات فكرية أخرى، مثل حركات ما بعد الحداثة، والتاريخانية الجديدة، لأنها واكبت زمنيا هذه الحقبة في نشوئها، وامتاحت منها رؤى كثيرة، فهناك أوجه من التأثير والتأثر بين تلك المذاهب والأفكار، نظرا للعلاقات الجغرافية والثقافية التي جاءت موطنا لدراسات الحركات السابقة. ولكن تظل حركة: ما بعد الاستعمار معبرة عن حقبة تاريخية لها خصوصيتها تساعدنا على فهم أوضح لنواتج التمدد الامبريالي الغربي ([2]).

إن مصطلح ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية؛ مثل كل المصطلحات التي تشتمل على "ما بعد"، لا يعني بالضرورة مناهضة ما قبله

---

[1]) An introduction to Post- colonial Theory.Peter Childs and R. J. Patrick Williams. Prentice Hall Harvester Wheatsheaf. P.3

[2]) Ibid, p.21

ومقاومته، وإنما يعني الوعي بالثقافات الأخرى التي وُجِدت في المستعمرات، وبالهويات والاتجاهات والتاريخ والوثائق المعرضة للاندثار، وأيضا الاحتفاء بمختلف الإبداعات والكتابات الصادرة من أبناء المستعمرات أو من غيرهم، بوصفها كتابات الرد على خطاب المركز / المحتل الأجنبي، وترسيخ الهوية لثقافات عانت من النفي والتهميش، فالقضية استعادة دور الهامش، ضمن خطاب المركزية الاستعمارية المهيمنة(٣).

ويستند خطاب ما بعد الاستعمار إلى النظرية الثقافية الجديدة، ذات الامتدادات والفروع المتصلة بعلوم النفس والجنوسة والاجتماع واللغة والنقد الأدبي والدراسات الإثنية والسياسة والاقتصاد، فلن يفهم هذا الخطاب إلا في ضوء التحليل الثقافي المتكامل، وعدم الانجرار إلى أحادية التوجه والفكرة أو التركيز على مجال بعينه.

ولاشك أنه يتلاقى مع حركة ما بعد الحداثة في جوهرها، بل إننا نزعم أن ما بعد الحداثة مبنية على المراجعات التي قام بها الفلاسفة والمؤرخون الجدد والنقد الثقافي على خطاب المركزية الغربية، الذي نظر باحتقار إلى ثقافات الشعوب الأخرى، وتعامل معها باستعلاء، وأوجد طبقة من أهل الشعوب الأخرى متعلقة به ثقافيا ولغويا وتعليميا وانبهارا بالنموذج الغربي في الحداثة والتقدم والنهضة، وتغض النظر في المقابل عن الانتهاكات والمظالم والجرائم العنصرية من قبل المستعمِر.

---

٣) النظرية والنقد الثقافي: الكاتابة العربية في عالم متغير، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٧١

لقد تأسست موجة ما بعد الحداثة على تفكيك السرديات الكبرى لخطاب المركزية الغربية في قراءتها للعالم والتاريخ وثقافات الشعوب، وهو ما يتماس مع مشروع ما بعد الكولونيالية في تفكيك ثنائية الهامش/ المركز، لخطاب الهيمنة / الامبريالي، فكلتا النظريتين تتلاقيان في: رفض مركزية الخطاب الواحد (الغربي تحديدا)، والتركيز على دلالة اللغة وتحليل معطياتها، والكتابة في ضوء التجربة الخاصة المعيشة، وفي بناء تجربة الكتابة ذاتها، واستعمال استراتيجيات مختلفة في الكتابة الإبداعية معتمدة على تقنيات: التنكر / السخرية، المفارقة (٤).

فمن أشد مشكلات المركزية الغربية في نظرتها للثقافات الأخرى، أنها قدمت ما أسمته حقائق عن واقع جغرافي وثقافي للشعوب الأخرى، محمولة بشهادات من الخبراء، مصدق عليها بوصفها دراسات وأبحاث من الجامعات ومراكز البحث العلمي الغربية، فأحيطت بهالة علمية كبيرة، مما أدي إلى إرساء تقاليد وخطابات ومعلومات تضاد الواقع، وتقدمه في صورة مزيفة، ترضي غرور الغرب وتبرره، وتجعل الشرق مستباحا أمامه، بل ساحة مشروعة لمخططاته في السيطرة والتحكم (٥).

والشرق هنا –كمفهوم – لا يقتصر على الشرق الأدنى أو الأقصى، وإنما يمتد إلى سائر الشعوب والثقافات والبلدان التي رزحت تحت الهيمنة

---

٤) في الحداثة وما بعد الحداثة، سهيل نجم، مؤسسة أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٥٦

٥) الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص١٧٠، ١٧١.

والتصور الغربي، وهو ما استدركه إدوارد سعيد لاحقا، في تعليقاته على من راجعوا كتابه الاستشراق وعلّقوا عليه، مؤكدا أنه قام بتوسيع المفهوم ليشمل الأقطار التي عانت من الامبريالية الغربية في آسيا وغيرها من البلدان في إفريقيا والشرق الأدنى الإسلامي، ويعزز رؤاه بالجهود العلمية والأعمال الرائدة التي قام بها مثقفون أوروبيون وأمريكيون ضد الهيمنة الغربية، وهؤلاء لا يمكن اعتبارهم جزءا من التصور الغربي للاستشراق.

أيضا، فإن "إدوارد سعيد" لا ينظر إلى الغرب كأنه بنيان واحد متراص، وإنما هو كل متفاوت، بل هو متغير من حقبة لأخرى، ويقرّ في هذا الصدد أن المثقف (بمفهومه الشامل) ليس شخصية حيادية، وليس حَبرا أعظم يقف فوق الكل ليلقي مواعظه، بل هو منخرط بشكل أو بآخر في ذلك(٦) أي في أنشطة وفي تقديم أدوار متعددة، لا يمكن بأي حال فصلها عن تحيزاته.

فمن البلدان التي يشملها مفاهيم الاستشراق: البلدان الإفريقية جنوب الصحراء الكبرى، وفي منطقة القرن الإفريقي، التي قدُمت للعالم على أنها بلاد الغابات والهمجيين ذوي البشرة السوداء، الذين يحيون مع حيوانات الغابة، ولديهم ثروات هائلة، لا يعرفون سبيلا لاستثمارها، وفي حاجة إلى الإنسان الأبيض الغربي، كي يأخذ بأيديهم نحو التقدم والحضارة. لقد تمزقت هذه البلدان والشعوب كمستعمرات بين الدول الغربية (فرنسا،

---

٦) السلطة والسياسة والثقافة (حوارات مع إدوارد سعيد)، إعداد: غاوري فسواناثان، ترجمة: د.نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٠٩، ٢١٠

إنجلترا، بلجيكا، إيطاليا، الولايات المتحدة)، وتحددت حدودها، بالحدود التي وضعها المستعمر وهو يقتسم المستعمرات فيما بينه، وعندما جلا عنها، بقيت حدود المستعمر، وضاعت الحدود القديمة، فتمزقت الأعراق وتشتتت الأنساق الثقافية والدينية، وظلت هذه البلدان تنظر للمستعمر باستلاب حضاري، ترى فيه النموذج المحتذى.

ويذكر "إدوارد سعيد" بعض الحقائق المهمة رغم حساسيتها الشديدة، وتتمثل في: قرب السياسة من الدراسات الاستشراقية، أي إمكانية الانتفاع السياسي من المعلومات عن المجتمعات الشرقية التي يقدمها الباحث العلمي، مما يثير علامات الاستفهام حول نزاهة الباحث العلمي نفسه، ويطرح الاتهامات عن مدى تواطؤ جماعات الضغط على الباحث أو تعاونه هو معها، مثل الدراسات الخاصة بأصحاب البشرة السوداء، أو الخاصة بالمرأة، والمصحوبة بالكثير من التعميمات الثقافية والعنصرية والتاريخية، وكيفية الانتفاع بها، ودرجة موضوعيتها ومقصدها، والمشكلة الكبرى هي المكانة المنحطة للبلدان الشرقية في التصور الغربي(٧).

تلك المكانة التي سوّغت للعقل الغربي السياسي والعسكري أن يتعامل مع شعوب العالم وفق منطق المنفعة والاستغلال، برغم الخطاب المعلن عن الغايات النبيلة التي حملتها الجيوش الغربية وسفنها وهي ترسو على شواطئ البلدان الفقيرة، والذي بدا كأنه خطاب موجه إلى الشعوب الأوروبية أي إلى الداخل الأوروبي؛ بغية إضفاء شرعية من الداخل وتأييد

---

٧) السابق، ص١٧٤، ١٧٥

على ممارسات الخارج، وكي يشعر المواطن الأوروبي بالفخر عندما يعيش في مستعمرات بلده، بكونه حاملا لمشعل النور والحضارة؛ لهؤلاء الهمجيين المتخلفين، وعليه واجب محو ثقافتهم المتوارثة (المتخلفة من وجهة نظره) والتي يقيسها بمقياس أوروبي فيحط من قدرها، ليحل محلها الثقافة الغربية الرفيعة، حتى وإن أشاد ببعض ما في الثقافة الشعبية، فهي إشادة لجزء أو فرع، مع تحقير الكل الحضاري والثقافي عند المستعمَر الضعيف.

المفاهيم المؤسسة للنظرية:

تتقاطع مع نظرية ما بعد الاستعمار مفاهيم عدة، تفسر طبيعتها، وما فيها من محددات محرّكة لها، فكل نظرية لها مصطلحاتها ومقولاتها ومفاهيمها الممثلة لأطر عملها، وسبلا لفهم مرجعيتها وبنيتها، والتي تشكل أسسا فاعلة للاشتغال على استراتيجية النظرية، والإبحار في جنباتها بهدف استيعاب ديناميتها. وهي بالمناسبة مصطلحات فكرية، تنتصر لما هو إنساني، وترفض العنصري، وتدين الاستحقار والتعالي.

وأول هذه المفاهيم: مفهوم الهيمنة، وكان أول من استخدمه فلسفيا الفيلسوف الإيطالي "أنطونيو غرامشي"، وفسّره بأنه "محاولة ناجعة لتفسير قدرة السلطة الدائمة على تشكيل مفهوم الذاتي، والقيم، والأنظمة السياسية، وشخصيات الشعب ككل، حتى بعد فترة طويلة من زوال المصدر الخارجي لتلك السلطة" (٨).

---

٨) الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، دوغلاس روبنسون، ترجمة: ثائر على ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط٢، ٢٠٠٩ م، ص٤٥

فالهيمنة "مبنية في العالم الغربي الغازي لبلدان ما وراء البحار على القوامة الثقافية والعلمية والأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية، والمنتمي إلى بلدان الجنوب ليس بحاجة إلى تبادل الكلام مع الغربي لإدراك هذا الأمر، فهو يشعر به، ويقرأ تعابيره في صوت وحركات تعاطي الغربي معه، حيث يشعر أنه أمام آخر مختلف، بل أمام كتلة بشرية أخرى، في بنيتها ونظامها ونمط تفكيرها وثقافتها"(٩).

وهي تشابه فكرة السلطة الأبوية التي تعني هيمنة الأب على الأسرة كلها، وتحكمه فيها وفي حياة أفرادها. وذلك فعلُ المحتل الأجنبي مع السكان المحليين في البلدان المستعمَرَة، وهو أيضا نفس ما درجت عليه الأنظمة الشمولية التي ملأت السلطة في مرحلة الاستقلال، متأثرة بالنزعة الاستعمارية من جهة، ولشيوع هذا النموذج في أرجاء العالم الثالث بشكل عام: سلطة عسكرية شمولية، ذات نهج قمعي، تتخذ من الدول المستعمرة لها سابقا نموذجا نهضويا، وترتبط بها اقتصاديا وثقافيا.

ولا ننسى أن هذا النموذج هو نفسه المستقر في الأعراف الاجتماعية، متمثلا في هيمنة شيخ القبيلة أو عميد العائلة وكبيرها، فلا عجب أن نجد شيوخ القبائل والعشائر وكبار الملاك وزعماء الطوائف الدينية وغيرها هم أكبر الداعمين للنظم المستبدة.

إن المستعمر الغربي مارسَ – ولا يزال يمارس – ازدواجية بين ما

---

٩) مرتكزات السيطرة غرب / شرق: مقاربة سوسيو – معرفية، فردريك معتوق، منشورات منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١١، ص٣٤

يدعيه من قيم وأخلاق وفلسفات، وبين سلوكياته وأفعاله إما في حقبة الاستعمار أو ما بعدها وإلى يومنا، وهو ما أصبح معروفاً في أيامنا هذه عبر سياسة "الكيل بمكيالين"، والتي تظهر في الشعارات الغربية لدى حُضور شخصيّة المستعمِر الغربيّ، الذي يدّعي الإنسانية لكي يمارس التأله والتميز والطغيان والإلغاء، والذي قد يشجب أعمال العنف التي يقوم بها الطرف المقاوِم، في الوقت الذي يفاجئنا فيه هو بأقسى وأبشع أشكال العنف معنا، فما يستبعده المستعمِر أو ينفيه على وجه، إنما يُحضَّر ويُعقَّل بوجه آخر، أو على صعيد مغاير، فيفاجئنا بالاستبداد من وراء الدعوة للحرية، أو يدعو إلى المساواة فيما لا يقدر إلا على تقديم التفاضل والتمايز. وهذا شأن السلوك المنافق لمن يدعو إلى الحرية، في وقت يمارس فيه على البشر وصايته النخبوية لكي يستبد بهم بوصفه أولى منهم بأنفسهم (١٠).

ويقابل مفهوم الهيمنة المفهوم الثاني وهو "التهجين Hybridation/ Hybridization" والمستمد من حقل علم الوراثة، ويعني الاختلاط بين جنس وآخر، ولكن دلالته تحورت في دراسات ما بعد الكولونيالية إلى عملية اختلاط الثقافات وتمازجها من تفكيك المركزية الأوروبية، وتجاوز الفكر والذات الاستعلائية.

ومن الملاحظ أن أكثر المنتمين إلى نظرية ما بعد الاستعمارية هم من غير الأوروبيين: من مثقفي دول العالم الثالث من آسيا وأفريقيا الذين

---

١٠) هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، على حرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٢.

عاشوا في الغرب، وتعلموا في جامعاته، وكثيرون استمروا ولا يزالون في المجتمع الغربي ولم يعودوا إلى بلادهم، فهم يمثلون وضعية المهاجر المهمش المنفي صاحب القلم والصوت، وهم إلى ذلك يمثلون المستعمر الغربي ولا يمثلونه، يحملون جينه الوراثي ويكتبون باسمه، لكنهم لا يعيشون الآن معه، يدعّون أنهم يعملون على تفكيك خطاب المستعمِر، ولكنهم يتوجهون بخطابهم إليه، فهو في منظورهم المثقف الحرُّ، وللأسف، إنهم يعبرون عن وضعية ممزقة هي ذاتها النتاج الحقيقي لفترة الاستعمار وهيمنته الفكرية. لذلك نجدهم غير حريصين على نشر مفاهيم يرونها بائدة، من مثل: مفهوم الوطن أو القومية / Nation، بل نجدهم يحاولون تفكيك مثل هذه المفاهيم في محاولة لتطوير مفاهيم بديلة، هي في نظرهم أكثر واقعية، كمفهوم التعددية أو التوافقية أو الهجنة / Hybridity، أو قد يتخذون من هذه الوضعية حالة للدراسة كما فعل سعيد حين كتب عن فكرة المنفى والوضعية البينية والهامشية التي يعيشها([١١]).

فالتهجين يعني تلاقيا ومزجا وتوالدا، وهذا حادث بالفعل، من الأدباء والمثقفين الذين يعيشون في الغرب، ويبدعون بلغته، ووفق أشكاله الأدبية ومناهجه المعرفية، وفي أطر مؤسساته التعليمية، بل ضمن نطاق أخلاقيات فلسفته عن الإنسان والعالم وحقوق الإنسان الفرد، وحقوق الشعوب والثقافات الجمعية. وتظل حمولة المصطلح والممارسة المصاحبة له

---

[١١]) الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩٧، مقدمة الكتاب.

تشي بأن المراجعة النقدية لمنظومة الحضارة الغربية تتم وفق البنية المعرفية الغربية. وهذا يجعلنا نقرّ أن المنظومة الغربية– رغم كل الملاحظات المسجلة ضدها على مستوى حقوق الإنسان والنفعية وأخلاقيات المستعمرين البشعة–؛ تمتلك دائما بنية فكرية تتيح لها المراجعة والاستدراك والنقد، وتعترف بالممارسات على المستوى النظري، وهذا عائد إلى منظومة الحريات الفكرية والأكاديمية والحياتية، التي تجعل مثل هؤلاء ينتقدون السلطات السياسية الحاكمة، ويراجعون جرائم الاستعمار، بدون ضرر يقع عليهم.

وإذا نظرنا مثلا إلى مبدعي الآداب السردية الغربية في الواقع المعاصر نلاحظ هيمنة روائيين كبار ينتمون إلى ثقافات ليست غربية، فلم تعد الرواية الغربية صافية ومقتصرة على من ينتمي إلى أهلها، وثقافاتها، إنما أصبحت مهجنة من ضروب متنوعة من المرجعيات، والتواريخ، والموضوعات، والرؤى، وأهم ما يميزها في العقود الأخيرة سمة التهجين. وهي بوادر لتفكيك المركزية الغربية في المجال الثقافي والإبداعي. فكبار الروائيين في الآداب الإنجليزية والفرنسية ينتمون إلى آسيا، وإفريقيا، وأمريكا اللاتينية، والعالم العربي.

وهي قائمة مؤلفين؛ أقل ما يقال عنهم أنهم يمثلون أبرز الظواهر الجديدة في الكتابة السردية، فهؤلاء الكتاب حملوا معهم مرجعياتهم الثقافية، وكتبوا عن موضوعات إشكالية تتصل بالعلاقة مع الغرب، والاستعمار، والتأويلات الدينية، والهوية، وإعادة تفسير التاريخ وذكر الروايات المعكوسة للرواية الغربية، وحركات التحرير والمقاومة، وقضايا حقوق المرأة ([١٢]).

---

[١٢]) التهجين الثقافي، د. عبد الله إبراهيم، جريدة الرياض، السعودية، ٧ يوليو ٢٠٠٥م.

لقد شكل كل ما سبق "أدب ما بعد الاستعمارPost Colonialism" الذي يرتبط بالنظرية نفسها، والمحدد علميا بفترة انتهاء الاستعمار الغربي لدول العالم الثالث، وبزوغ مرحلة تاريخية جديدة. وبالنسبة إلى الأدب الإنجليزي، فإنه شهد ظهور هذا اللون من الأدب مبكرا منذ العام ١٩٥٠م وبلغ قمته في العام ١٩٦٠م، ليعبّر أدبيا عن البلدان المستقلة عن القوى الاستعمارية خاصة الامبراطوريتين: الإنجليزية والفرنسية، وما أحدثته فيها. خاصة أن هناك ملايين من سكان تلك البلدان تبنوا ثقافة المستعمر، وباتت لغته هي لغة العلم والثقافة والإبداع لديهم. ونفس الأمر يثار حول إبداع بلدان أمريكا اللاتينية التي شهدت استعمارا إسبانيا وبرتغاليا، وكذلك الدول التي سقطت تحت الاحتلال الأمريكي (١٣).

فأدب ما بعد الاستعمار ما هو إلا وجه من أوجه رصد الفترة التاريخية التي أعقبت جلاء الاحتلال الغربي، فهناك بلاشك وجوه أخرى مرتبطة بهذه الحقبة، وتعبر عنها في السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع والدراسات الأنثروبولوجية والثقافية واللغوية. فالاصطلاح الأدبي جزء من كل، ولن يفهم إلا في هذا الإطار الواسع. فلكي نعي ماهية أدب ما بعد الاستعمار علينا أن ندرس أدباءه وإبداعاتهم، وهم على فئتين: فئة تنتمي إلى البلدان الغربية المحتلّة، وهؤلاء كتبوا عن مأساة الأوطان التي سقطت

---

[13]) **An introduction to Post- colonial Theory, p.1-2**

يذكر أن الأديب البريطاني جوزيف كونراد بوصفه أحد الأعلام المهمة في هذا الأدب، من خلال عمله الإبداعي قلب الظلام **Heart of Darkness** وظهرت إبداعات مبكرة في أمريكا الجنوبية وأيضا في الولايات المتحدة.

تحت نير الاحتلال وما عانته من مظالم وانتهاكات ونهب لثرواتها، فكانت آدابهم نوعا من المراجعة والإدانة للخطاب الثقافي والإبداعي الذي رافق المستعمر الغربي وهو يتمدد بقواته العسكرية في أقطار العالم، حاملا شعارات ظاهرها الخير مثل: نشر المدنية الحديثة، ومحاربة الجهل، والتبشير أيضا.

والفئة الثانية أدباء ينتمون إلى البلدان الواقعة تحت الاحتلال الأجنبي، وهؤلاء رووا المعاناة التي عاشتها شعوبهم، وكيف بدا المحتل الأجنبي الذي يتغنى بقيم إنسانية سامية، وهو يرتكب أحط السلوكيات العدوانية مع الشعوب الفقيرة. وما أكثر الدراسات والأبحاث التاريخية التي وثّقت القتل الجماعي لعشرات الآلاف، والتعذيب البشع، واستغلال الثروات ونهبها، والإفساد الاجتماعي، وتكوين طبقات على ولاء بالمستعمر الأجنبي، هي التي تسلمت السلطة فيما بعد الجلاء.

المفهوم الثالث المرتبط بنظرية ما بعد الاستعمار هو مفهوم "السرديات الكبرى Grand Narratives"، أو المرويات الكبرى، تلك الرؤية الحكائية التي تقدم إلى العقل الغربي، فـ "السرد في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتدغم فيه أهواء وتحيزات وافتراضات، تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقدية يصوغها الحاضر بتعقيداته، بقدر ما يسوقها الماضي بتجلياته وخفاياه، كما يصوغها بقوة وفاعلية بخاصتين: فهم الحاضر للماضي، وانتهاج تأويله، ومن هذا الخليط العجيب تنسج حكاية هي

تأريخ الذات لنفسها والعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة، وتوجه سلوكهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفها حقيقة ثابتة تاريخيا، وتدخل في هذه الحكاية أو السردية مكوناتُ الدين واللغة والعرق والأساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيلة" (١٤).

إن السرد الأدبي يعكس بصورة مباشرة الواقع الاجتماعي، بكل تقاطعاته الثقافية والنفسية والدينية والاجتماعية، لذا فهو حقل خصب في الدراسات الإنسانية المتعلقة بالهوية، والساعية إلى فهم أكثر لديناميةالعلاقة بين أبناء المجتمع في منطقة معينة. فقد أضحت نظرية الهوية ودراساتها تعتني بالنماذج الفردية المقدمة في أشكال السرد المختلفة، بقدر عنايتها بتحليل السلوكيات والأنشطة الجماعية (١٥).

وتلك قضية مهمة، لأن الأعمال السردية تتناول دوما شخصية أو عدة شخصيات في منطقة ما من المجتمع، ومن ثم تركز الضوء عليها بوصفها نماذج اجتماعية، تحمل موروثات ثقافية تبدو في حواراتها وحركاتها وتفاعلاتها مع الأحداث. صحيح أن العمل الإبداعي السردي هو نشاط يقوم به الأديب، بشكل فردي، ولكنه يظل في النهاية وثيقة اجتماعية / ثقافية / فكرية، تقدم صورة مقربة عن شخصيات أو فئات أو شرائح من المجتمع. وهنا يأتي دور الدراسات النقدية والاجتماعية معا، إذا نظرت بعين

---

١٤) الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص١٦، ١٧

15) **The Eye of the Beholder, Narratology as Seen by Social Psychology, Wolfgang Kraus, (München),in Book: Narratology: beyond Literary Criticism, Mediality, Disciplinarity, Edited by: Jan Christoph Meister, Walter de Gruyter · Berlin · New York.p.266**

فاحصة لكل المنتج السردي، ساعية إلى دراسته من منظور ثقافي اجتماعي، فلاشك أنه سيكمل الدراسات الأخرى المنصبة على دراسة مجموعة من البشر. وبعبارة أخرى: فإن السرد يركّز على ما هو فردي أما الدراسات العلمية فتركّز على ما هو جمعي، من الممكن أن يتلاقيا، ويكملا بعضهما، فيعزز الأدب ما توصلت إليه الدراسة الجماعية، ويعمقها لأنه يغوص في أعماق الشخصيات، ويعرض كيفية تفكيرها وتحليلها في ضوء ثقافتها الموروثة. وعلى الجانب الآخر، فإن تحليل الناقد الأدبي المسترشد بالدراسات العلمية الاجتماعية لسلوك جمعي في مجتمع ما، يعطيه صورة أكثر وضوحا عن هذا المجتمع.

فالعمل الروائي يعطي متعة في القراءة للمتلقي، وأيضا المزيد من المعرفة التي تضيء عتمات في الحياة، لا ينتبه إليها الباحث. كما نجد في السرد تلاقيا ما بين الخيال والواقع، التاريخ والأسطورة. فالأدب أشبه بالبرية الممتدة، التي تحوي في أرضها الكثير من الأسرار، وتشهد رمالها على الأقدام التي خطت عليها. وهو أشبه بالحديقة في مجال علم النفس، في كشفه عن أعماق الشخصيات (١٦).

جدير بالذكر، أن النقد الأدبي ينظر إلى أعمال "ميخائيل باختين" عن بنية الشكل الروائي الجديد بوصفها جزءاً من رؤية أدب ما بعد الاستعمار، فالرواية عنده تعتمد تعددية الأصوات، بمعنى عرض الواقع من وجهات نظر شاهدة عليها، لعل الحقيقة تكتمل للقارئ. وهذا متوقع من "باختين" فهو

---

16) See: ibid, P.284

أحد المثقفين المهاجرين إلى أوروبا، لذا، فهو متمسك باللغة التحررية، وفي تفضيل الحرية على السلطة، لذلك نجده محنفيا بالكتّاب الذين تنبض نصوصهم بالحرية وبالأنساق المختلفة من القيم، والذين لا يفرضون سلطتهم على البدائل المختلفة، ففي كتابه "شعرية دوستويفسكي" لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات تولستوي، إلا وهي خاضعة خضوعاً صارماً لهدف المؤلف المتحكم على نحو لا نواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، تلك التي يعرضها المؤلف، مقابل ما يطرحه دوستويفسكي حيث عبّرت شخصياته وجهات نظرها، دون امتزاجها بوعي المؤلف وناطقة بخطابه (١٧).

إن السرد وثيقة اجتماعية ثقافية نفسية، بجانب البعد الجمالي الذي ينطوي عليه على مستوى الأسلوب، وبنية النص، والأحداث، وطبيعة الشخصيات المقدمة وحيويتها، وتمكن المؤلف من التشويق وجذب القارئ، وإقناعه بالإيهام النصي، الذي يعني إغراقه في أجواء السرد، ومعايشته معها. ومن هنا، تصبح الدراسة النقدية للسرد تتجاوز الطرائق التقليدية في التحليل الأدبي والنقدي، التي تتوقف عند ما هو جمالي وأسلوبي وفني، وترنو نحو ما هو ثقافي نفسي اجتماعي، وكيف تم تضفيره أدبيا، تنظر إلى بنية النص، وعلاقتها بما هو خارجه، تقرأ الشخصيات وحركتها داخل النص، وكيف تنطق معبرة عن ثقافاتها وتكوينها خارج النص.

---

[١٧]) راجع: شعرية ديستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة، جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

ثالثا: إشكالية اللغة في إبداعات ما بعد الاستعمار:

هناك إشكالية كبرى تثيرها كتابات ما بعد الاستعمار، ألا وهي تدوينها بلغة المستعمِر. فالكاتب – ما بعد الكولونيالي – يترك لغته الأم في بلده، ومن ثم يبدع بالإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية أو البرتغالية، وكلها –كما هو معلوم –لغات منتشرة عالميا. وتكمن المأساة في استعانة الكاتب نفسه بمن يترجم إبداعه إلى لغته الأصلية، وندر في المقابل مَن يكتب الإبداع بنفسه بلغتين: لغته الأصلية الموجهة لمواطنيه، ثم اللغة التي يتقنها وتحقق له الانتشار في العالم أو التي اشتهر بها.

ولاشك أن كثيرا من المبدعين تعمدوا الكتابة بغير لغاتهم الأصلية لأغراض عديدة، بعضها نفعي يتعلق بالانتشار السريع والشهرة، وبعضها ضروري عندما تكون لغته الأصلية شفاهية أو مدونة وليس لها رصيد كبير من الإبداعات والتأليف العلمي مثل اللغة الأمازيغية في بلاد المغرب، أو لغات القبائل وسط أفريقيا، أوتكون محدودة الانتشار مثل اللغة السواحلية في الصومال أو اللغة الأمهرية في إثيوبيا، أو شفاهية غير مدونة مثل اللغة النوبية ولغة أهل سيوة في مصر. ساعتها سيكون الإبداع منغلقا، مقتصرا على دائرة الناطقين بها.

فيكون السؤال: لمن يتوجه المبدع هنا في كتابته وهو يكتب بلغة المستعمر أو بغير لغته القومية وهو يبدع عن وطنه؟ أهو يخاطب الآخر الغربي المستعمِر بلغته، متحدثا عن مأساة وطنه بنفس لغة المحتِل؟ أم يخاطب بني قومه بشكل غير مباشر بعد ترجمة الكتاب إلى لغته الأصلية، إن تُرجم؟

هذه الأسئلة وغيرها تجرنا إلى مناقشة الواقع نفسه، فالواقع الإبداعي كائن ومترسخ من خلال عشرات النماذج لمبدعين من بلدان عديدة، بعضهم ينتمي للعالم المتقدم، وأكثرهم ينتمي إلى دول العالم الثالث، وهم مشتركون في الكتابة باللغات الأكثر انتشارا في العالم، والتجربة ممتدة منذ عقود، وصارت ذات مصطلحات ومفاهيم تخصها، وعملية نقدية تواكبها، وكانت سببا في تغيير استراتيجية التأريخ الغربي ذاته، وإعادة طرح الأسئلة على العقلية الغربية بمركزيتها المفرطة في الذاتية. فالتجربة في حد ذاتها، أدت إلى انقلاب في التصورات المعرفية والقناعات الفكرية، بجانب الاشتغالات الاجتماعية، وتوابعها السياسية والاقتصادية.

إن المحدد الأول في نقاش هذه القضية هو الأصل في عملية الكتابة، قبل الحديث عن الفرع، فالأصل التزام الكاتب بالإبداع بلغته الأم لأسباب عديدة، أولها أنها اللغة التي تعلمها منذ طفولته، وأنه يفكر بها يفكر من خلالها طيلة سنوات عمره، وهي الحاضرة في وعيه إذا أراد التعبير أو التخيّل، مستخدما ألفاظها وتراكيبها، كما أن الأرض وعلاماتها وأيقونات الثقافة متعلقة بالألفاظ المنطوقة. ومثلما يقال فإن الإنسان يفكر ويتخيل بلغته الأم ثم يأتي الإبداع مبنيا على ذلك.

أيضا فإن التحدث باللغة الأم يرتبط بشكل وثيق بإحساس متحدثها بالاستقلالية والكرامة، وهما يتلاشيان عندما يستبعد الإنسان لغته الأصلية ويتكلم بغيرها. ذلك أن نسق القيم الذي تملكه أية لغة يعني: فرضياتها وقناعاتها الفكرية، وجغرافيتها ونظرتها إلى التاريخ ودرجات تمييزها للأشياء،

فاللغة نظام تتأسس عليه الخطابات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للشعوب الناطقة بها(١٨).

وهذا لا يعني أن اللغة الأم هي اللغة المحلية فقط، ولكننا نقصد اللغة القومية المعتمدة في بلاد المبدع، وبها تلقى العلم والثقافة. فكثيرون في أقطار آسيا وأفريقيا يتحدثون لغات محلية، أو لهجات من لغات شفاهية، فإذا تلقوا العلم فإنهم يتعلمون بلغات معروفة عالميا، مثل الإنجليزية أو الفرنسية..، وكان هذا الوضع قديما في اللغة العربية، عندما كانت لغة الحضارة الإسلامية، وتركَ سكانُ البلاد الأصليين التي فتحها المسلمون لغات بلادهم الأولى، وكتبوا بالعربية وألّفوا من خلالها، وكان ذلك خيارا دينيا وثقافيا وتعميقا لانتمائهم. فالقضية ليست مدانة بهذه الحدة. وهذا يمتد إلى الشعوب التي دخلت في فيئ الحضارة الإسلامية، وكتبت لغاتها الأصلية بالأحرف العربية (مثل اللغة التركية والباكستانية والفارسية..)، وصاغوا مؤلفاتهم العلمية باللغة العربية فهي لغة الحضارة الأساسية، ولغة الإسلام قبل أي شيء.

إن ما يعنينا في هذه القضية؛ تلك الفئة من الكتّاب الذين يتحولون إلى الكتابة بلغة أخرى غير لغتهم الأولى حصرا، والمشكلة كامنة في تبنيهم لغة المحتل الأجنبي بكل ما في الأمر من تداعيات سلبية تذكر بالتجربة الأليمة للاستعمار الأجنبي وما اقترفه من آثام في بلادهم، فالاستخدام في حد ذاته له آثار نفسية.

١٨) الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، هيلين جلبرت، جوان تومكنز، ترجمة سامح فكري، منشورات: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٣٠

هؤلاء الكتّاب تتنازعهم رغبات وتوجهات عديدة، منها الوصول إلى قاعدة أكبر ودائرة أوسع من القراء والمتلقين، وأن يثبتوا للآخرين من أصحاب اللغة التي يتبنون الكتابة بها؛ أنهم قادرون على الكتابة والتميز بلغتهم بل وربما التفوق عليهم . وأيضا، تكون سبيلا لدى الأفراد المنتمين إلى جماعات وإثنيات مهمشة ومستلبة الحقوق وربما خاضعة للهيمنة والاستعمار من قبل قوى وقوميات أكثر قوة وأظهر سلطة، فتأتي الكتابة بلغة الآخر المهيمن في هذه الحالة أشبه بالانتقام أو الغزو الثقافي المعاكس والانتصار الرمزي للذات. ويرتبط الأمر– أيضا– بهامش الحرية الأوسع الذي ينشده الكاتب حين يكتب بلغة غير لغته حيث يتخفف إلى حد كبير وربما يتخلص تماما من قيود المحرمات والمحظورات التي تفرضها عليه لغة قومه التي قد ترتبط بقيم وأعراف ومنظومة ثقافية، لا تتسامح مع التعبير الذي يذهب إلى المدى الأبعد في ممارسة حريته دون أن يحد من ذلك أو يقف في طريقه المعوقات والرقابة القسرية التي لا يتمكن الكاتب من مقاومتها عندما يكتب بلغته الأم (١٩).

وبالعودة إلى التاريخ في الحالة الهندية، فقد كان تنامي الإمبراطورية البريطانية يواكب مناخا فكريا واحدا أساسه أن تطور الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس؛ مرتهن في جوهره بتطور الآخر المحتَل، على مستوى دعائي يبرز الوحشية والبدائية في الشعوب المستعمرة بوصفها قيماً

---

١٩) الكتابة بلغة الآخر، عبد الوهاب أبو زيد، صحيفة اليوم السعودية، ١٣ أكتوبر ٢٠٠٥ العدد ١١٨٠٨. http://www.alyaum.com/article/1320080

تستدعي الإصلاح، من قبل المستعمِر الأبيض. فكان فرض اللغة على الذوات المستعمَرة Colonised جزءا من المشروع الإمبريالي، في سعي حثيث للسيطرة على هذه الذوات بشكل كامل، والنظر إلى اللغة المحلية بوصفها لغة بذيئة أو أحقر من لغة المستعمِر. فالخطوة الأولى في تدمير ثقافة ما، هي منع السكان الأصليين من التحدث بلغاتهم، مثلما هو حادث في استراليا مع السكان الأصليين، لأنه يؤدي إلى فقد التاريخ الشفاهي، والأسماء، والارتباط مع الأرض. وكان يتم انتزاع الأبناء الاستراليين من أحضان آبائهم وتربيتهم وتلقينهم ثقافة الإنجليز، ومعاقبتهم إذا استخدموا اللغة المحلية ([٢٠]).

وهنا نرصد أمرا مهما يتعلق باللغة الإنجليزية نفسها في بريطانيا، حيث بدأوا في النظر إليها بوصفها لغة عالمية: لغة الرقي والعلم والحضارة والمدنية، ومن ثم تم تسويقها إلى شعوب الأرض بهذه الصورة، في تلاحم مع الدعاية الاستعمارية. فهناك ربط واضح ما بين المرحلة التاريخية التي شهدت ظهور الإنجليزية علماً أكاديمياً وتلك التي أنتجت الشكل الاستعماري من الإمبريالية بدءا من القرن التاسع عشر، فالإدارة الاستعمارية البريطانية بمساندة البعثات التبشيرية اكتشفت في الأدب الإنجليزي حليفاً يعينها على قمع التمرد، وعلى السيطرة على الشعوب الأصلية، وذلك تحت مسمى التعليم الليبرالي([٢١]).فأصبحت اللغة والأدب حليفين أو جناحين لحركة الاستعمار، وتلك ردة بلا شك للأدب، الذي يرنو إلى السمو الإنساني.

[٢٠]) الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ص٢٢٩

[٢١]) الإمبراطورية ترد بالكتابة، بيل أشكروفت، بيل وآخرون: ترجمة وتقديم د. خيري دومة، عمان، دار أزمنة للنشر، ٢٠٠٥، ص٢٦، ٢٧

مبدعو ما بعد الكولونيالية يؤكدون أن الانفتاح على الكتابة باللغات العالمية لا يقلل من محلياتهم، خاصة أنهم لم يتخلوا عن قضايا أوطانهم، بل يساعدون على وضعها ضمن خارطة التفكير والإبداعي العالمي. فـالأديب المغربي "الطاهر بن جلون" مثلا يرى أن الانفتاح على الثقافة الفرنسية لا يعني فقداناً للهوية، وهو ما يقرّه الأديب الإسباني "خوان غويتسولو" موضحا أن الكتّاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية، يعملون على صعيد المعنى بمعزل عن روح اللغة الفرنسية التي يكتبون بها. بينما تذهب "إنيتا ديساي" الأديبة الهندية التي تكتب بالإنجليزية، إلى فكرة مثيرة للجدل، فتنظر إلى التعدد اللغوي الهائل في بلادها، ناظرة إلى الإنجليزية المحلية / المنطوقة على ألسنة عشرات الملايين من الهنود؛ بوصفها لغة أخرى تضاف إلى اللغات الهندية (٢٢). أي ضمن النسيج اللغوي للهند.

كما أن الكتّاب أنفسهم يرون أن اللغات العالمية المنتشرة الآن؛ باتت ذات صيغة أممية، بمعنى أنها سهلة التلقي لدى سكان العالم، بوصفها لغات يلزم تعلّمها في المنظومة العلمية الحديثة فكثير من العلوم والفنون والآداب تُبدع من خلال الإنجليزية ثم الفرنسية، إذن، الكتابة من خلالها لا يعني ترك اللغة المحلية أو الاستعلاء عليها أو إقصاءها وإنما يعني المزيد من التمدد والانتشار القرائي.

إذن، الرؤية المشتركة بين هؤلاء، أن قضايا أوطانهم تعيش في أعماقهم، وأن الإشكالية أنهم ينتمون إلى أوطان متفاوتة في لغاتها، فالهند بها

---

٢٢) الكتابة بلغة الآخر، حميد سعيد، جريدة الرأي الثقافي الأردنية، الجمعة ٢٣ مايو ٢٠٠٨م

مئات اللغات المكتوبة وغير المكتوبة (أكثر من ٣٠٠ لغة)، وتكاد تكون الإنجليزية هي اللغة الأولى في الانتشار بين سكان الهند الذين يقاربون من المليار نسمة، بحكم الاحتلال البريطاني لمدة قرون في الهند، وظهور أجيال متتابعة من الهنود متقني الإنجليزية، كما أن منظومة التعليم تعتمد الإنجليزية لغةً للعلم بجانب اللغة الهندية، لذا فقد باتت الإنجليزية تجمع حولها فسيفساء اللغات الهندية المتعددة، فلا عجب من الكتابة بها، جنبا إلى جنب مع اللغة الهندية ذاتها التي حققت انتشارا عبر السينما.

في المقابل نرى من يخالف هذا التوجه، مفضلا أن تكون مناقشة كتابة ما بعد الاستعمار بشكل عام إزاء العملية التي يتم بها تحريف اللغة موضع الإبداع بما لها من قوة، وتحريف الكتابة بما تحتويه من دلالة على السلطة، وإبعادها عن الثقافة الأوروبية المهيمنة. وذلك، بالنظر إلى اللغة بوصفها وعاء يحمل الأفكار والرسائل، أي يمكن تطويعها لنقل مآسي الشعوب الفقيرة. فالقضية – في نظرهم – لا تنحصر في إلغاء مكانة الإنجليزية أو التنكر لها، بما يشتمل على ذلك من رفض لسيطرة القوة الإمبريالية، ولجمالياتها ومقاييسها المفترضة، وإنما تكون اللغة ضمن ما يطلق عليه "عملية الاستحواذ" وهي العملية التي يتم بها أخذ لغة الإبداع ونصوصها وتهيئتها لكي تحمل حمولة التجربة الثقافية الخاصة لشخص ما، وبالتالي نكون أمام لحظة حيوية لنزع الطابع الاستعماري عن اللغة والكتابة الأجنبية (٢٣).

---

٢٣) الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص٣١، وأيضا ص٦٧.

فالكتّاب الذي يستخدمون اللغة الإنجليزية مثلا لا يصادقون– ولا يقرّون بالضرورة– السلطة البريطانية، أو هم مؤيدون للاحتلال البريطاني، وإنما تكون المسألة أكثر وظيفية بالنسبة إليهم، بمعنى أن الإنجليزية تكون أداة للانتشار في العالم الخارجي من ناحية، وعلى مستوى الداخل أيضا، ويحضرنا هنا مثال آخر لتجربة الهند، ألا وهو دولة جنوب إفريقيا، فاللغات الرسمية المعتمدة فيها هي إحدى عشرة لغة، وكلها لغات محلية مكتوبة ومنطوقة ويتم التأليف بها، ولكنها في واقع الأمر لا يتحدث بها كثير من السكان، لدواع عرقية وقومية. فيتم اللجوء إلى اللغة الإنجليزية بوصفها اللغة الأكثر شيوعا، بالرغم من أن نظام الفصل العنصري هو الذي فرضها على السكان، وهو ما ترك تجربة مريرة في نفوسهم (٢٤).

والحقيقة أن الكتابات المهاجرة سعت لخلخلة ثقافة المركزية الغربية عبر طرحها مجموعة من التساؤلات المثيرة . ومن خلال محاولتها نزع صفة النقاء الثقافي الذي فرضته الهيمنة الاستعمارية. فسارت في دربين /تصورين / مشروعين / ثقافتين؛ أدى إلى ميلاد فضاء جديد سمي بفضاء الهجنة أو التهجين – الذي تطرقنا إليه آنفا – حيث تتعايش أو تتصارع ثقافة المركز وثقافة المهاجر في مكان واحد ألا وهو بلد المركز، والبلاد التي تدور في فلكها الثقافي. فليس الهدف هو إقصاء ثقافة المركز لتحل محلها الذاكرة التاريخية المهمشة، بل تفكيك تلك المركزية وإضافة تلك الذاكرة التاريخية المهمشة، وثقافتها إليها ومن ثم النظر إلى المساحة الهجينة التي يخلقها ذلك

---

٢٤) الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ص٢٣٤

على أنها فضاء ثالث لابد من النظر إليه، بوصفه حقائق لابد من التعامل معها واحترامها. فكانت المحصلة في النهاية، وجود نصوص كثيرة، تنتمي إلى أدب ما بعد الاستعمار، قدّمت للنقاد حالات أدبية جديدة، بإشكاليات وبنى جديدة مختلفة تتمثل في: نصوص مكتوب بلغة المستعمِر، تعبر عن ثقافة الشعوب المستعمَرَة، وتتبنى قضاياها، وتعرض سرديات مختلفة عن هذه البلدان، تخالف القناعات الغربية، بل وتهزها، وتطالب بمراجعتها جذريا.

كما أن هذه النصوص أوجدت تعبيرات من ثقافاتها الشفاهية أو المحلية أو القومية كما استخدمت تقنيات بلاغية ومقولات سياسية جديدة، وصاغت مصطلحات ذات حمولة دلالية مختلفة، أي أنها أضافت إلى الإنجليزية من موروثها الشفاهي، بما جعل الإنجليزية أكثر ثراء في مصطلحاتها، وصارت نصوصا تفيض بما هو مختلف عن دلالات لغة المستعمر الأصلية، بما يمكن تسميته المقاومة باللغة([٢٥]).

وهو مصطلح مهم، فعندما يقرأ سكان الشعوب أدبا مقاوما للاستعمار، بلغة المستعمر نفسها، أو يشاهده ممسرحا أو متلفزا، أو يستمع إليه إذاعة، فإن الرهبة تزول من نفسه إزاء المستعمر السامي المتعالي، مما ينزع القيمة عن المعيار الاستعماري، ويضعها في إطارها المحلي، وهو ما يؤدي في النهاية إلى إزاحة المركزية المهيمنة لفكرة المعيار ذاتها([٢٦]). بل إن

---

[٢٥]) الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ص: ٢٣٤، ٢٣٥

[٢٦]) السابق، ص٢٣٧

استخدام لغة المستعمر أدبيا، وإعادة تدوير مفرداتها وتحويرها، وتكوين شفرات جديدة لها، وتقديم كل ذلك إلى القارئ الغربي أو المحلي الذي يعرف اللغة الأجنبية؛ يؤدي في النهاية إلى إدراك الفروقات بين الدلالات، وكثير ما تكون مفارقات ساخرة، وبعض المفردات تحمل معاني مزدوجة مما يثري النصوص (٢٧).

وقد تم وضع مداخل نقدية تستجيب لما تطرحه هذه النصوص الإبداعية، وقد حصرها مؤلفو كتاب "الإمبراطورية ترد بالكتابة" في أربعة مداخل أساسية:

– المدخل القومي أو الإقليمي: الذي يسلط الضوء على سمات محددة لثقافة قومية أو إقليمية معينة. وتلك التي تنظر إلى أن النصوص بوصفها معبرة عن الثقافة القومية، على مستوى اللغة والعادات والتقاليد والروابط المشتركة التي تجمع شعبا في إطار قومية واحدة، ناطقة بلسان واحد، على قدر كبير من التجانس الثقافي.

– المدخل العرقي: الذي يرصد سمات معينة تشترك فيها آداب قومية متنوعة كما هو الحال في الميراث العرقي المشترك في آداب الأفارقة وهو المدخل المسمى "الكتابة السوداء". وهنا نلاحظ أن هذا اللون من الكتابة جاء صدى ورد فعل لكتابة معادية تتمثل في الكتابة التي تعلي الجنس الأبيض، وتنتصر لثقافته، وتحتقر الأعراق الملونة. فالمصطلح هنا يكرس لمعارضة هذا الاستعلاء اللاإنساني، وهو يجمع في طياته أشكالا

٢٧) السابق، ص٢٤١

أدبية عدة (شعر، وسرد، ودراما، وبحوث)، مثلما يعبر عن العرق الأسود، الذي هو متنوع في قومياته ومكوناته الثقافية أيضا.

– المدخل المقارن: الذي يسعى لدرس خصائص لغوية وتاريخية وثقافية معينة يشترك فيها أدبان أو أكثر من آداب ما بعد الاستعمار. وهو نابع من الآداب المقارنة، والتي تناقش ظواهر لغوية أو ثقافية أو أدبية داخل جنس أدبي واحد، عبر لغتين مختلفتين أو بلغة واحدة مع اختلاف التوجهات، كأن يناقش صورة المستعمر المقدمة في الروايات الإنجليزية في حقبة الاستعمار مع مثيلاتها في حقبة ما بعد الاستعمار. أو مناقشة استخدام اللغة جماليا بين الأدباء المهجر والأدباء الأصليين.

– مدخل مقارن ولكنه أكثر شمولية إذ يؤكد خصائص من قبيل الهجنة والتوفيقية بوصفهما من الخصائص المكونة لكل آداب ما بعد الاستعمار [٢٨].

ويمكن الجمع بين هذه المداخل أو بين بعضها أو الاكتفاء بواحد. كما يمكن تحليل النص الأدبي أو عدة نصوص لأديب واحد ضمن المناهج الشكلانية الأدبية: البنيوية والسرد، والتأويل، والسيموطيقا، بجانب النقد الثقافي والاجتماعي والنفسي. فالقضية هي كيف يكون المنهج كاشفا للنص، مجليا ما فيه من إشارات وشفرات؟ خاصة النصوص المعبرة عن حياة الشعوب المهمشة، المجهولة للقارئ الغربي والشرقي على السواء، تلك الشعوب التي مات تاريخها، وخمد ذكرها، بسبب آفتين: آفة

[٢٨] الإمبراطورية ترد بالكتابة، ص٤١. بتصرف وشرح من جانبنا.

الاحتلال الأجنبي في الماضي، ونظرته إلى هؤلاء على أنهم ليسوا بشرا أو هم يعيشون في حياة بدائية لا تستحق يهتم بها كثيرا الرجل الأبيض المتحضر مثلما رأينا تعامل المحتل الأجنبي مع الهنود الحمر في أمريكا الشمالية أو السكان الأصليين في استراليا وأمريكا الجنوبية. والآفة الثانية تأخر هذه الشعوب وسقوطها بعد الاستقلال تحت براثن حكم متسلط فاسد، على نحو ما نجد في البلدان الإفريقية التي تنازع فيها العسكر الحكم وتسابقوا على الانقلابات، وأثقلوا البلاد بالديون، وتسببوا في مجاعات عظيمة وفاقة شديدة.

المبحث الثاني

نور الدين فارح
سيرة الإنسان والإبداع

يعدّ الروائي الصومالي "نور الدين فارح" من أهم الروائيين في القارة الإفريقية، فقد استطاع أن يحتل مكانة كبيرة في الساحة الأدبية العالمية، ويصنفه الكثيرون بأنه أهم كاتب إفريقي في الربع الأخير من القرن العشرين، بل ومن أشهر كتّاب الرواية العالمية المبدعين باللغة الإنجليزية. وقد ترجمت رواياته الإحدى عشرة إلى أكثر من عشرين لغة بالإضافة إلى ما أنتجه من أعمال سردية متنوعة ما بين القصة القصيرة والمسرح، بجانب الأبحاث والمقالات التي صاغها بحكم وظيفته الأكاديمية بوصفه أستاذا جامعيا للأدب الإنجليزي، كذلك كتاباته في الصحافة.

قضى "فارح" جلّ سنوات حياته في أراضي المهجر والمنافي ولا يزال. وكان سبب هجرته الأساسي هو معارضته لحكم الديكتاتور "محمد سياد بري" الذي حكم الصومال خلال الفترة من (١٩٦٩م –١٩٩٠م) ([1])، حيث سافر إلى أقطار عديدة، منذ العام ١٩٧٠م: الولايات المتحدة الأمريكية، بريطانيا، السويد، السودان، نيجيريا، إيطاليا، أوغندا، الهند، واستقر به الحال في جنوب إفريقيا، ليكون قريبا من وطنه الصومال، الذي

---

[1]) Nuruddin Farah: a life in writing, Maya Jaggi, The Guardian, Friday, 21 September.2012.

يزوره مرتين على الأقل في العام، فأرض الصومال وطنه([٢]) وفيها تدور أجواء سردياته، بل نكاد نستشعر أن شخصيات عالمه الروائي مأخوذة من تجربته الحياتية التي قضاها في الصومال. فهو عاشق وسارد للصومال الأرض والتاريخ، وقل – إلى حد الندرة – إبداعه عن المنافي.

ولد "فارح" في الصومال عام ١٩٤٥ في "بَيداوا" وهي قرية صغيرة في جنوب الصومال، فيما كان يعرف باسم "الصومال الإيطالي"، كان والده "فارح حسن" تاجرا وذا علاقة بالإدارة البريطانية حيث امتهن الترجمة معهم بعض الوقت بجانب عمله، وكانت أمه فطومة Aleeli nèe Faduma على دراية كبيرة بالثقافة الشعبية والحكايات التراثية الشفاهية، وهو الابن الرابع في ترتيبه بين إخوته.

عندما فقد الإيطاليون مستعمراتهم بعد الحرب العالمية الثانية، رُحِّل والده بصفته عاملاً في الإدارة البريطانية إلى مقاطعة الأوغارين، حيث نشأ نور الدرين فيها. وحين بلغ الرابعة من عمره، أُرسِل إلى المدرسة القرآنية، ثم أكمل تعليمه في منطقة "كالافو Kallafo" في إقليم أوجادين. أجاد في سني دراسته – مع لغته المحلية – ثلاث لغات: العربية، والإنجليزية، والأمهرية. وفي العام ١٩٦٣م – بعد استقلال الصومال بثلاث سنوات – شهد الصراع المسلح حول إقليم أوجادين وهو ما ترك آثاره في نفسه، وظهر بعد ذلك في رواياته، فقد عاصر الصراع، ورأى كيف يتقاتل أبناء

---

٢) صفحة الكاتب في شبكة الشاهد الصومالية، باب "أعلام".
http://arabic.alshahid.net/biographies/59561

الأرض والجيرة على تقسيمات أوجدها الاستعمار قبل رحيله.

خلال السنوات الأربع من العام ١٩٦٦ إلى ١٩٧٠، سافر إلى جامعة البنجاب في الهند، حيث درس الفلسفة والأدب وعلم النفس وحصل على الدرجة الجامعية الأولى، وتعرف هناك على زوجته الأولى "شترا Chitra Muliyil Farah" وهي طالبة هندية من إقليم بنغالور Bangalore، تقابل معها فارح في مدينة البنجاب وعمره تسعة عشر عاما، وهي التي ألهمته قضية تبني حقوق المرأة والالتزام بالقضايا النسوية، وأثمر الزواجُ ابنه الأول، قبل أن يحدث الطلاق بينهما لاحقا. عاد "فارح" إلى وطنه، ثم سافر للدراسة في جامعة لندن خلال عام ١٩٧٤ / ١٩٧٥م، للحصول على درجة الماجستير في المسرح، في جامعة إيسيكس Essex University، والتي نالها بالفعل في العام ١٩٧٦م وقد عمل خلال هاتين السنتين في مقهى لتقديم المشروبات (٣)، وكانت تلك بداية تغريبته خارج وطنه.

وفي العام ١٩٩٠م، تسلم منحة من إحدى الأكاديميات في ألمانيا، فسافر إلى برلين لمواصلة الدراسة العالية، وقد اعتاد التنقل بين الدول الأوروبية. وفي العام ١٩٩٠، توفيت أمه ولم يستطع وداعها، وهذا ما ترك أثرا أليما في نفسه.

(٣ **Nuruddin Farah: a life in writing, Maya Jaggi, The Guardian**

وابنهما "كاهيا" يعيش الآن في مدينة "ديترويت" بالولايات المتحدة الأمريكية، ويعمل مدقق حسابات، ومتزوج ولديه بنتان.

تزوج في العام ١٩٩٢م من زوجته الحالية "أمينة ماما"، وهي أكاديمية نيجيرية، وأنجب منها بنتًا اسمها "أبيان". وفي العام ١٩٩٦م، زار الصومال لأول مرة بعد عشرين عاما في المنافي. حملت إليه الأخبار نبأ مقتل أخته "بصرة" خلال عملها مع وكالة الأمم المتحدة في كابول، عاصمة أفغانستان. أما حياته الآن فهي ما بين إقامته في مدينة كيب تاون بجنوب إفريقية ([٤]) وزيارة وطنه الصومال.

وقد بدأت رحلته مع الكتابة بالاهتمام بالأدب كمزحة مع أقرانه في المدرسة بترديد عبارة "أنا كاتب، أنا كاتب"، والتي ما تحولت إلى واقعا ثم موهبة ورسالة في الحياة، وتعد والدته مصدرا لاهتمامه بالأدب لأنها كانت شاعرة تنشد الأشعار الشعبية شفاهة، وكذلك كان جده من جهة أمه الذي يحفظ الكثير من الموروث الشفاهي الشعري والسردي. كان "فارح" على قناعة تامة أن الكتابة تجعله جزءا من العالم الذي يعيشه، والذي رآه في تنقلاته الكثيرة بين دول العالم.

اطلع "فارح" على التراث الحكائي العربي، المتمثل في حكايات ألف ليلة وليلة، ورغم فهمه وإعجابه الشديد بها، إلا أنه يدرك أنها ليال غير صومالية. أي لا تعبر عن الثقافة الصومالية، وهذا عائد إلى كون الثقافة

---

٤) التواريخ المذكورة والأحداث تعود إلى السيرة الموجزة المنشورة في ملحق كتاب جائزة نيوستادا في كتابها الدوري. انظر: **World Literature Today devoted to Nuruddin Farah On the occasion of his winning the Neustadt International Prize for Literature (Volume 72,#4,Autumn,1998).**

وراجع أيضا: صفحة الكاتب على موقع ويكبيديا بالإنجليزية.
https://en.wikipedia.org/wiki/Nuruddin_Farah

الصومالية مزيجا من التراث العربي الإسلامي، والثقافة الإفريقية، بالإضافة إلى تعدد اللغات في بلاده. وشكل كل ذلك وعيه منذ طفولته وسني شبابه الأولى التي قضاها في منطقة القرن الإفريقي، بكل ما فيها من ثقافات متداخلة ومتوارثة، فآمن بأهمية الكتابة عن الواقع الصومالي وتقديمه إلى العالم، بل وجد من اللازم عليه أن يكتب أيضا عن الطفل الصومالي (٥). ومع ذلك سنرصد تأثره الواضح بالبنية السردية في ألف ليلة وليلة، المؤلفة من حكاية كبرى، تتفرع منها حكايات صغرى، ومن ثم يعود إلى الحكاية الأم في الرواية، وتكون الشخصيات راوية ومسيرة للأحداث ومحورا لها.

نتوقف هنا عند الإحساس الذي سيطر عليه، فقد كان واعيا بكينونته الثقافية والمكانية والزمانية، فهو ابن لثقافة إسلامية عربية ممتزجة بالثقافة الإفريقية الشعبية التي عرفها شفاهة وحياة وممارسة، وتجلت هذه الثقافة في إجادته للغتين أساسيتين: العربية والأمهرية، بجانب اللغة الصومالية Somalia Language(٦). مدركا أن الإسلام دينا وثقافة،

---

٥) حوار معه، أجراه: صلاح عواد، مجلة الروائي.

http://www.alrowaee.com/article.php?id=26

٦) تعد اللغة الصومالية من أهم اللغات الحية في القرن الأفريقي وهي اللغة الرسمية في جمهورية الصومال وجمهورية أرض الصومال جنبا إلى جنب مع اللغة العربية.

تنتمي اللغة الصومالية إلى اللغات الأفروآسيوية ويتكلم بها نحو خمسة عشر مليون صومالي يتركز معظمهم في إقليم الصومال وإقليم الأوغادين وجمهورية جيبوتي وإثيوبيا وكينيا.

ولا يتكلمها بطلاقة إلا الصومالي الأصيل سواء كان في هرجيسا أو زيلع أو مقديشو أو في جيبوتي. ويتفاهمون بها وإن قل استعمالها لقدمها ولكن لا يزال بعض من أبناء "المدجان" يتحدثونها بطلاقة نوعاً ما. وتُسمى لغة سومالي (**Af -soomaali**) وهي أساس اللغة الصومالية الحالية. وتوجد بعض اللهجات التي يتكلمها الصوماليون، فاللهجة التي يتكلمها الشماليون تختلف عن اللهجة

وأن العربية لغة بلاده الرسمية بعد الاستقلال، وبذلك تحددت هويته العامة، بدون أي صراع في أعماقه مع الروافد الثقافية الإفريقية، فذاته الإنسانية الفردية مثل ذاته الجمعية استوعبت كل ذلك.

تبلور الوعي السردي الجمالي لدى "فارح"؛ مع تنامي قراءاته الأولى في سنوات صباه وشبابه المبكر، والتي بدأت مع الأدب المترجم باللغة العربية، ومنه – على سبيل المثال – قراءاته للترجمة العربية لـ "الجريمة والعقاب" للأديب الروسي ديستوفيسكي، وأعمال الأديب الفرنسي فيكتور هوجو، فعزم التعبير عن الصومال –وطنا وشعبا– سرديا، مثلما فعلَ هؤلاء الروائيون العظام مع أوطانهم. فجاء إدراكه مركبا، يتمثل – أولا – في رغبته بكتابة الأشياء والأحداث والحكايات عن وطنه وثقافة شعبه، وسعيه – ثانيا – إلى أن يكون جزءا من القرن العشرين فهو زمن حياته

التي يتكلمها الجنوبيون. ويعود ذلك إلى اختلاف أصول الصوماليين، وتكثر الكلمات العربية والهندية في جنوب الصومال، أما في إقليم الصومال فتكثر العربية. وتوجد أقليات صغيرة جداً تتكلم باللغة السواحيلية. نلاحظ أن اللغتين الإيطالية والإنكليزية مألوفتان في السمع لدى سكان الصومال، بسبب الاحتلال الإيطالي والإنكليزي للصومال. وإن كانت ضاق استخدامهما مع التوسع في التعريب، فاللغة العربية يتحدث بها معظم العلماء والمثقفين كما يفهمها الناس عموما بسبب نظام التعليم غير الرسمي في حلقات المساجد. أما الحديث اليومي بها فينحصر على المهاجرين الجدد والذين لم يمض أكثر من قرن على هجرتهم. ويتركزون في المدن الساحلية ولا سيما في مقديشو. كما هو الحال في مدينة "جماما" القريبة من "كسمايو" نجد الجميع يتحدث باللهجة اليمانية الحضرمية لتأثرهم بالمهاجرين المستقرين في الصومال.

The Cambridge Encyclopedia of Language ,David Crystal, Cambridge University Press 1987, p195

وكينونته، ويجب أن تكون كتاباته عن التجارب التي عاشها وعايشها ([7]).

أما عن سبب كتابته بالإنجليزية، فقد كانت أكثر سهولة لأسباب عديدة –كما يذكر –، وليس من بينها ذهابه مبكرا للتعلم في مدرسة إنكليزية فقط، وإنما يعود الأمر إلى أمور عدة ارتبطت معه في بدايات كتابته الأولى، منها: أن الآلة الكاتبة المتاحة له كانت باللغة الانكليزية وهي أكثر تطورا واستجابة وسرعة في الإنتاج الكتابي عن مثيلاتها بالعربية. كما أن توافر الكتب بالإنجليزية كان متاحا بشكل كبير في الحياة الثقافية الصومالية بعد الاستقلال عن غيرها من الكتب العربية، في مجتمع فقير، محدود في إمكاناته ومؤسساته التعليمية والثقافية، فالعائلة ليس لديها مكتبة في البيت، فقد تجد أحيانا بضعة كتب في أحد البيوت. وحين يصل أي كتاب عربي الى الصومال يصل بنسخ محدودة جدا، ويتسابق الشباب لاستعارته([8]).

جاءت كتابات "فارح" مهتمة بقضايا الحريات وحقوق الإنسان، ورفض الظلم والدكتاتوريات وتحرير المرأة في فترة ما بعد الاستقلال، ضمن تيار أدب ما بعد الاستعمار / الكولونيالية. وقد استهل كتابته بقصة قصيرة باللغة الصومالية المحلية ثم تحول إلى الكتابة بالإنجليزية خلال دراسته الجامعية بالهند. وكما يصف كتابته بأنها "محاولة ليجعل وطنه على قيد الحياة". أي: كي لا تنسى البشرية وطنه الصومال ([9]). الذي تحول إلى

---

[7]) مجلة الروائي. مرجع سابق.

[8]) المرجع السابق.

[9]) ويكبيديا (مرجع سابق **https://en.wikipedia.org/wiki/Nuruddin_Farah**

مأساة قوامها: بلد ممزق، عانى من الاحتلال الأجنبي (الإنجليزي والإيطالي)، وعندما جلا المحتل سقط في براثن الديكتاتورية التي أُسْقِطَت بثورة شعبية، إلا أن أرض الصومال تحولت بعدها إلى ساحة تعج بالمليشيات المسلحة، ثم انفصلت بعض أجزائه عن الوطن الأم مثل جيبوتي.

أصدر "فارح" روايته الأولى العام ١٩٧٠م بعنوان "من ضلع معوج From a Crooked Rib" (١٩٧٠م) ويذكر أنه كتبها في أربعة أسابيع؛ تسرد الرواية قصة إبلا، فتاة صومالية يتيمة في الثامنة عشرة من عمرها، فرّت من جدها بعد ترتيب زيجة لها من كبير في السن، لتستجير بقريبها في بلدة مجاورة، فيصارحها هو الآخر بترتيب زواجها من تاجر، لتهرب أخيرًا إلى مدينة مقديشو، فتتزوج باختيارها من رجل ثري يتركها لعشيقة إيطالية فتطلب الطلاق منه. ثم تتزوج هي بقرارها سرًّا بدعم من صديقاتها من زوج آخر، فتصطدم بحقيقة زواجه من غيرها، لتعيش عبر سلسلة من التجارب والخيانات الزوجية، وهي القضية الكبرى التي تستحوذ على اهتمام نور الدين في رواياته على الأغلب. في هذه الرواية، يؤكد نور الدين على أن بلوغ الحرية التي تنشدها البطلة إبلا لا يمكن أن تتم إلا عبر تفاعلات ولقاءات تجريها مع الشخصيات النسوية الأخرى، اللائي يدعمن جرأتها لتتخذ قرارات خاصة بها، معطيًا بهذا درسًا وافيًا عن أهمية «الجدل التواصلي» في إجراء التغيير، وهو شرط سبق إلى وضعه والدعوة إليه الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (١٠).

لقد عبّرت هذه الرواية المبكرة عن رؤية نور الدين فارح تجاه النسوية

---

١٠) نور الدين فارح: قائد الحركة النسوية في الصومال، متعب القرني / مرجع سابق.

وأزمتها، وهو ما سنجده في رواياته اللاحقة، فالقضية لا تخص المرأة وحدها، وإنما تخص المجتمع كله. إنها أزمة تعصف بالمجتمعات الأكثر فقرا وجهلا وتعصبا للقبلية.

على جانب آخر، فإن الرواية تعطي القارئ الغربي معلومات وفيرة عن حال المرأة في المجتمع المسلم، والتي يفتقدها الوعي الغربي بشكل عام، أو هي مقدمة إليه بصورة سلبية، وللأسف هذه المعلومات لا تخفى عن غير المسلم فقط، ولكن يفتقدها المسلمون المتمدنون أيضا، الذين يعيشون مع زوجاتهم، ولكنهم يرتدون بشكل أو بآخر، ويوما بعد يوم إلى ميراثهم الشعبي، عندما يتعلق الأمر بالتعامل مع النساء والنظرة إليهن ([11]). فالقضية إذن تتصل بالوعي والممارسة وليس بالدين.

كما كتب ثلاثيتين روائيتين، وتُعَد روايته "خرائط" الرواية الأولى ضمن ثلاثيته الثانية – دماء في الشمس – هي أهم رواياته بإجماع النقاد، كما أنها أشهر أعماله، وكتبها عام ١٩٨٦. ومن أبرز أعماله: (A Naked Needle) إبرة عارية، نشرت عام ١٩٧٦م يتحدث فيه عن الحكومة العسكرية الصومالية وحكم سياد بري. ورواية (Maps) خرائط، نشرت عام ١٩٨٦م يتحدث فيه عن حرب عام ١٩٧٧م بين الصومال وإثيوبيا. ورواية (Secrets) أو (أسرار)، التي نشرت عام ١٩٩٨م، وهي عن قصة رجل سماه كلمان. حصل نور الدين فارح على جائزة "نيوستاد Neustadt

---

[11]) Peeking behind the veil: Migratory Women in Africa in Nurruddin Farah's from A crooked Rib(1970),A Naked Needle(1976) and Knots(2007) and Nadine Gordimer's the Pickup (2001).
Journal Of English Studies- Volume 8 (2010). P 170-171

International Prize for Literature" الأدبية عن مجمل أعماله عام ١٩٩٨، وهي جائزة تُمنح كل سنتين وتُعد ثاني أهم جائزة أدبية في العالم بعد نوبل ([١٢]). كما تسلم "فارح" عدة جوائز منها جائزة كافور بريميو في إيطاليا، وجائزة كورت توشولسكي في السويد، وجائزة أوليسيس يتر في برلين عام ١٩٩٨، والجائزة الدولية المرموقة لفاينر الأدب في نفس السنة، وترشح لجائزة نوبل كذلك ([١٣]).

ظل "فارح" حريصا على النهل من الثقافات الثلاث (العربية، الغربية، المحلية) مستعينا كثيرا بفن الحكي الشفاهي وبتقنيات الرواية الأوربية. ومن هذه الأرضية شكلت الصومال وتاريخها وحكاياتها ومأساة حروبها الأهلية المادة الأساسية لكل أعماله السردية فهو لم يلجأ إلى التغريب: الكتابة لإرضاء القارئ الغربي أو الكتابة عن المجتمعات الغربية التي عايشها، وإنما انتهج الإبداع في إطار ثقافته وتكوينه الخاص، واستخدم الرواية كشكل أدبي غربي لكشف جحيم حياة الصومال أثناء فترة الاحتلال وما بعد مرحلة التحرر الوطني، وصعود الديكتاتورية وما أعقبها من حروب أهلية. فهو بالقدر الذي يقترب فيه من أدب الواقعية السحرية؛ يبتعد بالقدر نفسه عنها مازجا بين أسلوب القص الذي استمد نواته الأولى من حكايات ألف ليلة وليلة، وأسلوب الرواية الحديثة بكل أبنيتها الجمالية. لقد استطاع "فارح" تسجيل اسم الصومال (الوطن، والأزمة، والثقافة، والتكوين) ووضعه في خارطة الأدب المعاصر والمثال على ذلك في روايته

---

[١٢]) شبكة الشاهد الصومالية، باب "أعلام" شخصية "نور الدين فارح" إعداد: أنور أحمد ميو **http://arabic.alshahid.net/biographies/59561**، وأيضا موقع ويكبيديا.

[١٣]) شبكة الشاهد الصومالية، مرجع سابق.

(خرائط) الباذخة في بنيتها وعالمها حتى عدّها النقاد واحدة من أفضل مئة رواية صدرت في القرن العشرين. وينسب "فارح" مع نظرائه من أدباء أفريقيا تأسيس مرحلة أدب ما بعد الكولونيالية، عبر كتاباتهم العديدة باللغتين الإنكليزية أو الفرنسية (١٤)، فكوّنوا ظاهرة مع غيرهم من كتّاب من آسيا وأمريكا اللاتينية في تكوين تيار أدبي جديد، احتل مكانة كبيرة في الخريطة الإبداعية العالمية، بالإضافة إلى إثارته عشرات الطروحات والأسئلة، تعبّر في جوهرها عن مآسي بلدانهم، وتقيم حكم الإدانة على ممارسات المستعمر وفكره.

يبرر "فارح" انتماءه لهذا اللون الكتابي مؤكدا أنه كان رسالة نقدية ضد القوى الاستعمارية، وأنه كشف للأنظمة الفاسدة بعد مرحلة الاستقلال الوطني، ويرى أن كتابته تسعى إلى تمهيد السبيل لمستقبل تتمتع فيه شعوب القارة السمراء بذهنية متفتحة ومستقلة، موضحا أن أزمتنا هي غياب العقل، واستمرارية وجود الحكم الأبوي، متخذا من تجربة "سياد بري" في السلطة نموذجا لطرحه، وهو يشبه اجتماعيا الأب السلطوي في العائلة. ويقول: إذا كان عندك ١٠٠ ألف رجل سلطوي ففي هذه الحالة سيتوجه سياد بري لمخاطبة هؤلاء الرجال السلطويين بدلا من مخاطبة الملايين العشرة من الصوماليين (١٥). فالسلطويون قادرون على تنفيذ إرادته كحاكم بما يمتلكونه من سطوة على عائلاتهم وقبائلهم.

جاب "فارح" كثيرا من بلدان العالم دارسا ومتأملا في أحوالها، فهو

---

١٤) مجلة "الروائي"، مرجع سابق.

١٥) المرجع السابق.

يساري التوجه، معارضا التسلط الديكتاتوري الذي وجده في الأقطار التي زارها، حيث جاء إلى مصر في عهد السادات خلال سنوات السبعينيات، كما زار الاتحاد السوفيتي، وزار اليونان تحت الحكم العسكري، وسجل كل ذلك في ثلاثيته الروائية: حلاوة ولبن رائب Sweet and Sour Milk، السردين Sardines، واقفل يا سمسم Close Sesame التي صدرت خلال الأعوام (١٩٧٩-١٩٨٣م)، يدين فيها الحكم الديكتاتوري في أفريقيا، متطرقا إلى تكوين القبيلة الصومالية التقليدية، والتي يستند إليها الحكم الديكتاتوري بها، مؤكدا من جديد أن الديكتاتورية موروث اجتماعي، تستغله السلطة السياسية ليكون أحد أركانها.

أما ثلاثيته الثانية: دماء في الشمس Blood in the Sun فقد قضى اثني عشر عاما لإنجازها (١٩٨٦- ١٩٩٨م)، وقد استهلها برواية خرائط Maps ويتحدث فيها عن حرب أوجادين في العام ١٩٧٠م، ثم رواية "هدايا Gifts" ويتناول فيها زمن المجاعة الذي ضرب الصومال، وأخيرا روايته "أسرار Secrets" وفيها تركيز على قضايا المرأة في زمن الحرب الأهلية، وقد سادتها نزعة تشاؤمية بعد سقوط الديكتاتور سياد بري، وتمزق الصومال، وتفرق أهله (١٦).

إن "فارح" يتخذ من المتواليات السردية نهجا في كتاباته، من خلال الثلاثيات الروائية، التي يتدرج فيها بالحقب الزمنية، وتنمو شخصياته معها، يحكي عن الساسة والسياسة، والزمن والأحداث، واصفا تفاصيل

---

[16]) Nuruddin Farah: a life in writing, Maya Jaggi, The Guardian

الجغرافيا والمكان، راصدا الموروث الشعبي بكل ما فيه، غير غامط لحقوق امرأة، ولا متجاهل لطفولة.

إنه يدون سيرة وطنه خلال النصف الثاني من القرن العشرين، يؤرخ بالسرد للتاريخ، ويتخذ من شخصياته نماذج حية شاهدة على مجريات الأحداث وتقلّب المحن بأرض الصومال. إنه روائي يحيا في وطنه، ويحيا الوطن فيه، فنشمّ في رواياته عبق ثرى الصومال، ونسمع صوت الأمواج في البحر، وننصت إلى خرير ماء النهر، ونألف شخصيات رواياته، فتصبح جزءا منا فور الانتهاء من القراءة. إنها كتابة تبقى في النفس وتترك آثارا وحكمة وتاريخا.

المبحث الثالث

إبداع نور الدين فارح
العالم الروائي واستراتيجية القراءة النقدية

أولا: استراتيجية القراءة النقدية:

نعني بمصطلح "استراتيجية القراءة النقدية": تلك الرؤية النقدية التي تشمل السبل والإجراءات التي ينتهجها الباحث في قراءته التطبيقية للنص السردي، موضع الدراسة، إيمانا منه أن لكل نص خصوصيته في القراءة النقدية، ويجب أن تأتي القراءة ملبية لهذه الخصوصية، لتكون نبراسا للقارئ ينير للقارئ سبل فهم النص، والوقوف على جمالياته، وأبعاده الفكرية، وأجواء الحكي التي يحتويها.

فالنقد الأدبي في الأساس إبداع على إبداع، إبداع من الناقد الأدبي على إبداع المؤلف السردي، ويتوقف النقد الأدبي على مهارة الناقد في كشف عوامل تميز النص، وما يفيض به من دلالات وأفكار، وما يكشفه من عوالم وشخصيات جديدة للقارئ. فالقارئ هو المستهدف في الحالتين، من قبل المبدع أولا، ومن قبل الناقد ثانيا. فإذا اطلع القارئ على النقد الأدبي بعد قراءته للعمل الروائي فهو سيعيد اكتشافه من جديد فيما قرأه مسبقا، وقد يعيد قراءة النص الأدبي مرة ثانية في ضوء ما توصل إليه من النقد. أما إذا قرأ المتلقي النقد الأدبي قبل قراءته للنص، فإن النقد سيعطيه تمهيدا مسبقا عن كيفية الولوج للنص، وسيعرفه بمدى تميز النص السردي

عن غيره من النصوص. فالقراءة النقدية في الحالتين إضافة للقارئ، وهي أيضا إضافة للمبدع وكل من سار في طريق الإبداع.

وسنتناول في هذه الدراسة تجربة نور الدين فارح في ثلاثيته الأخيرة "دماء في الشمس" (١٩٨٦– ١٩٩٨م) والتي تشمل رواية خرائط Maps، ورواية "هدايا Gifts" ورواية "أسرار Secrets". وقد صاغ هذه الروايات باللغة الإنجليزية، وتمت ترجمتها إلى اللغة العربية لاحقا بترجمات جيدة. وأبدع المترجمون في صياغة الترجمة العربية، لأسباب عديدة، منها أنها في الأساس صادرة عن مبدع عربي مسلم، كتبَ أعماله بالإنجليزية، ولكن بروح الثقافة العربية التي تشربها دينا وتصورات وقيما، وهو ما نجده مبثوثا في ثنايا أعماله، بنصوص دينية صريحة. كما أن أعماله معبرة عن الحياة الصومالية بكل مكوناتها الثقافية وتقلباتها السياسية، والإسلام والعربية جزء أساس منها. وسنقتصر في هذه الدراسة على رواية " خرائط" التي تقع في (٣١٨) صفحة، وتحتاج لمنهجيات نقدية عديدة لتحليلها.

وسنعتمد في دراستنا لهذه الرواية على الترجمة العربية، التي نرى أنها وافية – عند مقارنتها بالنصوص الإنجليزية – وأن المترجمين الثلاثة استطاعوا المحافظة على روح النص، وفكره ورؤاه، وأنهم تمثّلوا المتلقي العربي وهم يصوغون ترجماتهم، فجاء النص فواحا بعبير العروبة، نابضا بروح الوطن الصومال، ناطقا بأزمة الشعب والأرض.

خاصة أن القارئ العربي يحتاج إلى الاطلاع على الأدب الصومالي الحديث، والتعرف على مبدعيه، ونرى أن ثلاثية "دماء في الشمس" من أبرز

عيون الأدب الصومالي الحديث، وفي حاجة إلى تقديمها نقديا للقارئ العربي، مثلما أن القارئ العربي في حاجة إلى التعرف على أدب ما بعد الاستعمار المعبر عن أزمة أحد الأقطار العربية الإسلامية وهو الصومال، الذي يمثّل امتدادا عربيا في منطقة القرن الإفريقي، مثلما هو جسرا لإفريقيا إلى العالم العربي والإسلامي، بحكم موقعه الجغرافي المتميز، وبحكم تكوينه الاجتماعي الذي تلتقي فيه القبائل العربية مع القبائل الإفريقية، لتصنع هجينا ثقافيا، معبرا عن تعايش بين ثقافات عديدة، جمع الإسلام بينها، وألف بين قلوبها، كما أنها تفاعلت مع الثقافة الإفريقية غير المسلمة، تفاعلا حضاريا وثقافيا راقيا، وما الحروب بين شعوبها إلا بسبب الاستعمار.

وسيكون نهجنا في دراستنا النقدية مرتكزا على منهج السرد Narration الذي يرتكز على البنية، والزمان، والشخصيات، بالإضافة إلى تحليل الأجواء السردية لعالم الثلاثية، وعرض الأحداث وطبيعة الشخصيات ومآلاتها، متقدما ومرتدا مع الزمن، عارضا تفاصيل المكان، والأحداث السياسية، متوقفا عند الثقافة المحلية، بكل تشابكاتها وتقاطعاتها وروافدها الثقافية والاجتماعية، متخذا من النقد الثقافي والنقد الاجتماعي مناهج معززة تجيب عن الأسئلة والشفرات التي يطرحها النص.

وسنبتعد بالضرورة عن التحليل الأسلوبي، لاعتبارات عديدة، أولها– وهو أهمها– أنه نص مترجم إلى العربية عن أصل إنجليزي، فالتحليل الأسلوبي هنا ليس للنص الأصلي، وإنما لأسلوب المترجم. ثانيها: أن المنهج السردي يركز على البنية السردية بكل مكوناتها من أحداث

وشخصيات وأمكنة وأزمنة، تاركا المجال للمنهج الأسلوبي في التعامل مع لغة النص وأسلوبه وتراكيبه اللغوية.

وهذا لا يمنع من التعامل الإيجابي مع الأيقونات والعلامات الواردة في النص، فكثير منها يعود إلى الثقافة العربية الإسلامية، فهي بضاعتنا ردت إلينا، ونفس الأمر مع الإشارات الثقافية المحلية من عادات وتقاليد، وملابس وسلوكيات.

إن المنهج السردي يوفر الكثير من الآليات والسبل التي تعين على قراءة النص السردي، إلا أن الناقد يقع عليه العبء في تكوين تصور له في قراءة النص، وهو التصور النابع من مفهوم استراتيجية القراءة النقدية المتقدم. وبعبارة أخرى: يوفر المنهج السردي الآلية والإجراء، ولكنه يعطي المجال واسعا لكي يضع الناقد لنفسه ويختط ما يشاء من سبل، لكشف حجب النص، والوقوف على أبعاده.

لذا، فإننا سنسعى إلى قراءتنا لثلاثية نور الدين فارح (رواية خرائط نموذجا) من خلال منظور يبدأ بالكلي، مرورا بالفرعي، وينتهي بالتفاصيل. وذلك بعرض أجواء الرواية، ثم تحليلها بوصفها وحدة نصية في كتاب مستقل، تعبر عن حقبة من التاريخ الصومالي الحديث والمعاصر، والسرد هنا لا يرصد الحدث التاريخي وأبعاده، فهذا عمل التأريخ السياسي، وإنما نقرأه من زاوية آثار الحدث السياسي على الناس: النخبة والعامة والبسطاء والمهمشين، هؤلاء الذين لا يعنيهم من الحياة إلا العيش في سلام، ينشدون الراحة والطمأنينة. فإذا تلاعب الساسة بالوطن، فإن أول الضحايا هم

البسطاء؛ وإذا تمزقت لحمة الوطن فإن الممزق هم هؤلاء.

إن الكلي هنا هو فهم العالم السردي الذي تتناوله الثلاثية، وما تختص به كل رواية منها على حدة. كما أن الكلي يبدأ بالنظر إلى العالم الروائي ثم البنية السردية للنص السردي، ومن ثم النظر فيما يتفرع عنها من بنيات فرعية، على مستوى الحكايات أو المواقف أو الأحداث أو الشخصيات. كما أننا سنرصد جماليات البنية السردية، ومهارة السارد في صياغة الحكي مستخدما ضمائر متعددة، ونتوقف بالعرض والتأويل عند الإشارات الثقافية وما أكثرها، والتي توضح طبيعة المجتمع الصومالي.

تقدم هذه القراءة النقدية نموذجا للرواية الصومالية الحديثة إلى القارئ العربي، تأخذ في حسبانها الفرعيات والجزئيات والعلامات المعبرة عن ثقافة الإنسان ووعيه. تهتم بالجمالي، وتعزز الثقافي، ترنو إلى الخيال، وتهبط إلى الواقع، على يقين كامل أن الإنسان يحوي في جنباته العالم الذي يعيش فيه، فإذا أبحرنا في أعماق الفرد، رأينا العالم باتساعه، مكانيا وزمانيا، وعشنا التاريخ في نفسه كما عاشه الإنسان على الأرض.

ثانيا: العالم الروائي وجغرافية المكان:

المقصود بمصطلح "العالم الروائي" هو: أجواء السرد والحكي التي نتلمسها في الإبداعات السردية، وهي تمثل الرؤية الكلية لما يقدمه الروائي في أعماله السردية (قصة، رواية، مسرح، سينما..). فلكل مؤلف سردي عالمه الخاص الذي يعبر عنه، ويتخذه سبيلا لإيصال قناعاته ورؤاه إلى متلقيه. ومن الممكن أن يؤلف الروائي في موضوعات عديدة، جاعلا

رواياته وأقاصيصه ميدانا لها، ولكن يظل هناك عالما متخيلا واحدا لهذا الروائي يجول ويصول فيه، ويتخذ من شخصياته وأمكنته أقنعة لما يريد من رسائل أن تصل لقرائه.

إن الروائي/ السارد مثل الإنسان العادي، يبدع سرده عن المحيط الإنساني القريب منه، والذي تفاعل مع شخصياته وعاصر أحداثه، وعلى دراية بتفاصيل الفضاء/ المكان فيما يسمى بجغرافية السرد، وتفصيلاته المادية. فالسارد إذا حكى عما رآه وألفه، جاء سرده حميميا صادقا، وإن بدّل وغيّر وأنقص وزاد فيما حكى، يظل ما يقدمه عنوانا على معرفته بعالمه السردي، الذي يمتاح منه الواقع والخيال في آن، وكذلك الإنسان العادي – خاصة الذي يمتلك براعة الحكي الشفاهي– يحكي بدقة ودراية عما شهد أمام عينيه وكان حاضرا فيه. مع الأخذ في الحسبان أن الحميمية اللصيقة بالحكايات والبشر متفاوتة وبنسب مختلفة، تأتي على قدر تعمق السارد، وقربه من عالمه المكاني، ودقة ملاحظاته، وقوة ذاكرته، وعنايته بالتفاصيل، وفهمه للشخصيات، وأيضا امتلاكه لمهارات السرد لغة وبناء للأحداث وتشويقا في الحكي؛ فيأتي النص السردي متميزا صادقا معبرا. وهناك دائرة أخرى تضاف إلى العالم الروائي، وهي دائرة القناعات الفكرية والإيديولوجية التي تؤطر عمل المؤلف(١)، فكل سارد له خلفياته الإيديولوجية التي تتجلى في سرده.

وهذا يفسر لنا إيثار المبدع الكتابة عن محيط معين، بالرغم من

---

١) العالَمُ الروائيُّ عندَ نجيب محفوظ، د. مصطفى عطية جمعة، موقع "حكايا"، http://hakaya.co/

احتكاكه بمحيطات أخرى، فالسبب يعود إلى أن المحيط / العالم المختار؛ هو الأنسب من وجهة نظر المبدع في تحميل رؤاه وإيديولوجيته، فيتخذه قناعا ينقل إلينا ما يراه حول العالم المعيش، وحول قضايا الإنسان التي يؤثر تناولها.

ويمكن القول إن نور الدين فارح له عالمه الروائي الخصب، الذي استمد منه شخصياته، وبنى فيه أحداثه، وإن كانت متخيلة، فقد اتخذ من المكان والزمان والأشخاص الذي عاش معهم ميدانا لسرده، يمكنه تركيب ووضع شخصيات جديدة ولكنه ينطلق وينتهي بفضاء معلوم، وشخصياته عرف مثلها عن قرب وعايشها.

وللعالم الروائي عند "فارح" إطار واسع، وآخر ضيق، أما الإطار الواسع فهو الصومال الكبير: التاريخ، والبشر، والقضايا، والأحداث، فلا يمكن فهم أحداث رواياته بدون الرجوع إلى هذا الإطار الرحب. وهناك إطار ضيق، يكاد أن يكون معلوما في حوافه وأبعاده، إنه إطار القرى والمدن والبيوت، التي تحركت في مجالها شخصياته، ونقل إلينا عاداتها وثقافتها وتصوراتها ومخاوفها وبعض منطوقها.

فمن الأهمية بمكان بسط القول في الموقع الجغرافي والتاريخ الصومال الحديث، من أجل مزيد من المعرفة عن جغرافية المكان التي احتضنت الثلاثية الروائية "دماء في الشمس". فالبيئة تمثل الحاضن المكاني الأكبر للعالم السردي. فلكي نعي أبعاد أدب ما بعد الاستعمار، الذي عبّر عنه "نور الدين فارح" في أعماله، علينا أن نقرأ الوطن جغرافيا وتاريخيا،

وعلاقته بالمستعمر، وما أصابه من ويلات. فلا يمكن الوعي بنص سردي كُتب عن بلد عانى من الاحتلال الغربي، إلا بفهم عمقه التاريخ، وتمدده الجغرافي، خاصة أن الصومال تمزق بين ثلاث دول استعمارية (بريطانيا، فرنسا، إيطاليا)، ولنا أن نتخيل حجم الآثار الناجمة.

فالصومال هو البقعة الجغرافية التي تقع في منطقة "القرن الإفريقي"، محتلة موقعا جغرافيا فريدا، فهي عبارة عن قرن ممتد البحر، شماله خليج عدن، وشرقه المحيط الهندي، ليشكل مركزا وملتقى لطرق التجارة والغزو والاستعمار. وأيضا هو موقع ثقافي بامتياز إذا أردنا قراءته من منظور معطيات المكان، فامتداده الجغرافي ساعد على التواصل المباشر مع القبائل العربية في الجزيرة العربية، وهذه المنطقة تضم الحبشة التي جاءت الهجرة الأولى للمسلمين، ومن ثم استوطنت العديد من القبائل في هذه المنطقة، واختلت بالقبائل الإفريقية، ومن ثم انتشرت الثقافة العربية الإسلامية، خاصة أن حكم الدولة الإسلامية كان يشمل هذه المناطق، وآخرها حكم الدولة العثمانية لهذه البقاع قبل الاستعمار.

يعود التاريخ الاستعماري لمنطقة القرن الأفريقي إلى القرن التاسع عشر حينما سعى كل من الاستعمار الفرنسي والبريطاني إلى السيطرة على أجزاء من هذه المنطقة المحورية من القارة الأفريقية، فأسست بريطانيا محمية لها هناك عام ١٨٨٧م. وفي العام التالي ١٨٨٨م، وقعت بريطانيا اتفاقية مع فرنسا تم بموجبها تحديد المناطق التابعة لهما. ولم تتخلف إيطاليا عن الركب فاتخذت لنفسها محمية صغيرة على الساحل عام ١٨٨٩ م، ثم

ضمت إليها في عام ١٩٢٥ منطقة "جبل لاند" من كينيا ولم تتوقف عند هذا الحد بل وسعت سيطرتها عام ١٩٣٦ لتشمل المناطق الصومالية المتاخمة لإثيوبيا المعروفة بإقليم "أوغادين". تعرض الإيطاليون إلى الهزيمة في الحرب العالمية الثانية، فتم ضم المناطق الواقعة تحت سيطرتهم إلى بريطانيا وسميت الصومال ومنحت حكما ذاتيا عام ١٩٥٦م ثم نالت استقلالها عام ١٩٦٠ وقدرت مساحتها آنذاك بـ٣٥٠ ألف كم٢. هذه المساحة الجديدة التي أطلق عليها اسم الصومال لم تشمل بعض الأراضي الصومالية– فيما يسمى الصومال الكبير– والواقعة في إثيوبيا وكينيا فنشأت حروب ونزاعات منذ ذلك التاريخ بسبب التقسيم الجغرافي الظالم من قبل المستعمر البريطاني ([٢])، الذي ضمّ منطقة "أوغادين" إلى إثيوبيا قبل انسحابها من الصومال عام ١٩٥٠م، ثم عمدت القوات الإثيوبية على إخضاع القبائل الصومالية القاطنة في منطقتي أوغادين وهرر ([٣]). لقد سعت بريطانيا إلى ضم الصومال الكبير تحت حكمها لتسيطر على منطقة القرن الإفريقي، بعد تفكيك ممتلكات الاستعمار الإيطالي. ويتكون الصومال الكبير من خمسة أقاليم (الصومال البريطاني في جزءين وكليهما نالا الاستقلال العام ١٩٦٠م، وجيبوتي المستعمرة الفرنسية السابقة التي نالت استقلالها ١٩٧٧م، وصومال أوجادين المحتل من إثيوبيا) ([٤]).

---

[٢]) راجع تفصيلا: الصومال: وطنا وشعبا، محمد عبد المنعم يونس، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٢م، ص٣٧ – ٥٠، وأيضا ص٧٣ وما بعدها.

[٣]) السابق، ص٨٧

[٤]) السابق، ص٢٠٥

وفي العام ١٩٦٤م، وقع انقلاب عسكري بقيادة الجنرال محمد سياد بري الذي أطاح بحكم "شيرماكي"، وأعلن "بري" على الفور أن نظام حكمه يقوم على المبادئ الشيوعية وحكمَ بسطوة من حديد، فارضا القمع والشدة على كل معارضيه، وساعده في ذلك الاتحاد السوفياتي. وفي عام ١٩٧٧ انفجرت حرب مدمرة بين الصومال وإثيوبيا، على إقليم أوغادين واحتل الصوماليون أجزاء كبيرة من إثيوبيا حتى وصلوا إلى مناطق في العمق الإثيوبي مثل "هرر وبالي"، ولكنهم تراجعوا تحت الضغوط الأميركية والدولية، مما أشعر المؤسسة العسكرية الصومالية بالإهانة والحرمان من النصر المؤكد، وعندها بدأ العد التنازلي لسقوط نظام سياد، وقد سقط فعلا عام ١٩٩١م بعد حرب دموية متزامنة مع مجاعة أودت بحياة الكثير. بعدها دخل الصومال في دوامة الحروب الأهلية وتكونت مليشيات مسلحة، وتوزّع سكانه في الدول المجاورة بوصفهم لاجئين(٥). هذا هو الصومال: ألعوبة في أيدي القوى الاستعمارية، وهذه هي الخلفية المكانية / الجغرافية للعالم الروائي لنور الدين فارح، وسنقرأ وقائع التاريخ المتقدم مبثوثة في المتن السردي، تؤطر حركة الشخصيات، ثم تقتحم الأحداث بعنفوان، لنجد أنفسنا تحت دوي الرصاص، والأجساد الممزقة، والأفئدة المكلومة. وهذا هو الصومال مقدم للقارئ العربي، إحدى تخوم عالمنا العربي في تلاقيه مع إفريقيا.

هذا هو الصومال يتجلى سرديا، في الثقافة العربية المعاصرة، التي

---

٥) صفحات من تاريخ الصومال الحديث، محمد عبد العاطي، **http://www.aljazeera.ne**

تحتفي بالمركز على حساب الفروع، وتنسى أن هناك من أبناء الفروع من نبغ وحلّق في العالمية، ناقلا أزمة الوطن والشعب إلى الضمير العالمي، فيما هو مغيب عن الضمير العربي الذي ينشغل بالصراعات في الأقطار المركزية، ونسى أن الفروع جزء من أزمته، لا يمكن تجاهلها، لأن شررها حتما سيصل إليهم.

ولا تزال الأزمة مشتدّة، بعد رحيل القوات الأمريكية عن أرضه، وظهر سياسيا مصطلح "الصوملة" الذي يعني: "الاستقطاب، والتمترس، وثقافة الكراهية، والتصعيد، والتعصب، والاجتثاث.. وكلها مصطلحات تترجم ما عليه حالة الوطن، وهي الدالة الكبرى في فضاء الصوملة الواقعية لا الافتراضية" (٦)

هذا، ويتشكل العالم الروائي لهذه الثلاثية من أحداث روايات ثلاث، صدرت متتابعة، تمثل مشروعا عكف عليه "نور الدين فارح" لسنوات ممتدة. فكرة المشروع الأساسية: التأريخ الاجتماعي والسياسي لحقبة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وما بعدهما، وهي فترة حكم سياد بري الاستبدادية، ومن ثم سقوطه واشتعال الحرب الأهلية في أنحاء الوطن، وما استتبع ذلك من تداعيات كارثية.

العنوان "دماء في الشمس" له دلالة واضحة، فهو يسلط الضوء على هؤلاء التعساء البؤساء من المصابين والقتلى والشهداء، فالدماء ما

---

٦) الصوملة الواقعية لا الافتراضية، د. عمر عبد العزيز، مجلة البيان، السعودية، ٢٠١٤/٢/٢٧م.
http://www.albayan.ae/opinions

هي إلا دماء البشر، هؤلاء القتلى جراء الاستبداد والقمع من نظام فاشي، فهناك الآلاف من أبناء الصومال الذين ضحوا بحياتهم في سبيل الاستقلال عن المستعمر، فلما أُجليَ عن بلادهم، وجد الصوماليون أن الحكام من بني جلدتهم أشد عنفا من مستعمريهم، فأذاقوا المعارضين الذل والعذاب والقتل على نحو ما فعل سياد بري. تلك هي الدلالة الأولى، أما الثانية فهي الدماء المنثالة على الجانبين في الحرب الصومالية الإثيوبية بسبب التصارع على إقليم أوجدين الصومالي، ولو قام الاستعمار بإعطاء الحقوق ورسم الخرائط وفق الأنساق الاجتماعية والعرقية والثقافية لما اشتعلت مثل هذه الحروب، ولسادَ مبدأ التعايش بين الشعوب، باحترام الثقافات والأعراق، ويعطي الشعب حق تقرير المصير، دون تسلط أو قهر من دول أخرى. أما الدلالة الثالثة فهي دماء الصوماليين التي سالت بعد سقوط نظام سياد بري، وتفكك عرى الوطن، وظهور المليشيات المسلحة، وأمراء الحرب.

أما بواطن المشروع فهي تقديم نماذج من الشرائح الاجتماعية المختلفة: القبائل، المهاجرين، الوجهاء والخدم، ملاك الأرض والمرعى، طبيعة النظام التعليمي السائد، وأوجه انتقال العلم وخبرات الحياة والحكمة من الأجداد إلى الأحفاد.

فيمكن القول إن الثلاثية تتشكل من ثلاثة مستويات سردية: المستوى الأول: زمني سياسي يتعلق بمجريات السياسة وأحوالها في تاريخ الوطن وهو في درجة عالية، ويشكل خلفية زمانية في الحكي الروائي.

المستوى الثاني: اجتماعي زمني، ويتصل بحياة الشخصيات في الرواية وعلاقاتها المتشابكة. المستوى الثالث: مكاني، ويشمل تفاعل المستويين السابقين، في الفضاء المكاني، سواء كان فضاء واسعا يشمل الوطن، أو ضيقا يشمل القرية / الحي / المدينة.

ويجدر بالذكر، أن الطرح المألوف عادة في الثلاثيات الروائية يعني أنها تسرد أحداثا زمنية متتابعة، من خلال شخصيات محددة، تعاصر هذه الأحداث، وتكون شاهدة من شرائح الشعب على ما جرى على أرض الوطن. مثلما فعل نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية؛ فقد تتبع من خلال أسرة أحمد عبد الجواد مآلات السياسة في مصر منذ ثورة ١٩١٩م، وحتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م. فالشخصيات واحدة، يصيبها ما يصيب الإنسان عندما يستدير به الزمان، وتنال منه عوادي الدهر، مثل وفاة الابن الثاني لأسرة أحمد عبد الجواد في مظاهرات ١٩١٩م، وإصابة زوج الابنة الثانية وابنها بوباء الكوليرا، ومن ثم وفاتهما، حتى تصل إلى التغييرات البنيوية المجتمعية التي حدثت مع ثورة ١٩٥٢م. فالشخصيات المحورية في أسرة أحمد عبد الجواد تمثل أنماطا مختلفة من المجتمع المصري إبان النصف الأول من القرن العشرين: المثقف، التاجر، المرأة اللعوب والغواني، الموظف، المرأة المستكينة، المرأة الجديدة المؤمنة بالأفكار التقدمية، بجانب عشرات الشخصيات الثانوية التي نبتت أو ماتت في السرد. لتكون المحصلة أن ثلاثية محفوظ شكلت وثيقة اجتماعية سياسية، بالإضافة إلى روعتها الأدبية. ونفس الأمر نجده في رواية

"في قافلة الزمان"([7]) لعبد الحميد جودة السحار، وفيها يتتبع حياة أسرة مصرية، تقلب بها الزمن من الجد إلى الأبناء ثم الأحفاد، وهي على طولها لم تقسم إلى روايات عديدة، ولكن فكرة الزمن حاضرة في بنيتها وسردها التتابعي، وهو في النهاية زمن سردي داخلي، وغاب في المقابل الزمن الخارجي، الذي يربط السرد بأحداث البلاد أو تأثيرات السياسة على الشعب.

أما ثلاثية "نور الدين فارح" فهي قائمة على فكرة التتابع الزمني لأكثر من ثلاثة عقود مرت على الصومال، فهو زمن خارجي فقط، حقبة من تاريخ الصومال المعاصر، يقرأها "فارح" اجتماعيا، موضحا تداعياتها على شريحة من الشعب. لذا، فإن ثلاثية "فارح" لا تعتمد في بنيتها الحكائية على حياة عائلة واحدة، بل إن كل رواية لها شخصياتها وأحداثها وأجواؤها التي تميزها عن غيرها. والشريحة الاجتماعية تختلف من رواية إلى أخرى، لنصل في النهاية إلى معرفة الكثير عن فئات الشعب ونفسيته الجمعية وأيضا النفسية الفردية الخاصة بالشخصيات المقدمة.

ولأن الروايات مكتوبة باللغة الإنجليزية ومنشورة في الغرب، فقد طرق "فارح" الكثير من القضايا المسكوت عنها استحياء في الأدب العربي الحديث، أو لا يتم تناولها بهذه الصراحة والوضوح، مثل العلاقات الجنسية غير الشرعية والمثلية الجنسية، والكثير من الأفكار التي تشكل تابوهات مسكوت عنها في مجتمع تقليدي بشكل كبير مثل المجتمع الصومالي، وهذا

---

[7]) منشورات مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨ م.

بلا شك عائد إلى رؤية المؤلف ما بعد الحداثية الطامحة إلى مناقشة المعلن والمستتر، اللذة والألم، الشخصيات بكل سموها وانحدارها، وهذا ما أكسب عالمه السرد خصوبة، وعمّق شخصياته.

إن التطرق لمثل هذه الموضوعات لم يكن بهدف كسر "التابو" على نحو ما يشاع، وإنما جاء في سياق الحديث عن المجتمع في أحواله المختلفة، بهدف الغوص والنبش في تربته وتقليبها، ليبدو كل شيء أمام المتلقي واضحا: البنية السطحية للمجتمع والبنية العميقة، المقولات المعلنة والسلوكيات المبطنة، المشاعر الظاهرة وما يضادها من همسات مكتومة، فالإنسان كل معقد.

هذا، وسنقوم بعرض مضمون رواية خرائط وعالمها السردي، ومن ثم مناقشة أبعاد هذا المضمون: سياسيا وفكريا واجتماعيا وثقافيا ونفسيا، والنظر إلى مستويات السرد فيها، وتشكل البنية السردية، ودلالة ذلك وتأويله. وهو ما نتناوله في الفصل الثاني، في حديثنا عن رواية خرائط.

الفصل الثاني

رواية خرائط

أزمة الذات والهوية والوطن

المبحث الأول

"خرائط"
الوطن من اللحمة إلى الفرقة

يعتمد السرد في هذه الرواية ([1]) على شخصية رئيسة وهي الفتى "عسكر": نشأة وتربية، فكرا وسلوكا، آمالا وآلاما، فهي رواية – شأن بقية روايات الثلاثية – رواية شخصيات، تدور الأحداث في فلكها، وما يعن في نفوسها من خواطر، وما تطرحه من أسئلة تتصل بوجودها في الحياة، لنكتشف أن هذا فتي ذو تكوين مختلف عن بقية أترابه في مجتمعه، مما أكسب السرد تشويقا للقارئ.

العالم الروائي وأجواء السرد:

لكي نعي عالم الرواية ومضمونها، علينا أن نحلل شخصية "عسكر" الذي هو محور للسرد كله، يبدأ وينتهي عنده، بل إننا نرى العالم / الوطن / الشخصيات من منظوره.

ومن المعلوم أن الشخصية الروائية لها أبعاد أربعة تتألف منها في السرد، وهي: البعد الخارجي، والبعد الداخلي / النفسي، والبعد الاجتماعي، والبعد الفكري والمقصود بالبعد الخارجي سمات الشخصية الجسدية، وسلوكياته الملحوظة في الأعين، أي كل ما هو ظاهري، ويرصده

---

[1]) خرائط، نور الدين فارح، ترجمة: سهيل نجم، منشورات الجمل، كولونيا / ألمانيا، ط۱، ٢٠٠٥م.

مَن حوله. والبعد النفسي يتصل بتكوين الشخصية نفسيا، وهواجسها، وميولها، وما يعتمل في صدرها. والبعد الاجتماعي يتمثل في علاقة الشخصية بمن حولها: القريبين والبعيدين. أما البعد الفكري فهو يتصل بقناعات الشخصية الفكرية وإيديولوجيتها التي تقيم بها الأمور ([2]).

وهو ما يمكن قراءة شخصية "عسكر" من خلاله، فالسرد في الرواية على لسانه، وإن كان متعدد الضمائر، يبوح بكل ما في أعماقه من أفكار ومعلومات وظنون وشكوك، بجانب الأسئلة المحرمة التي تؤرقه، ويطرحها مرات ومرات آملا في إجابات تروي ظمأه الطفولي إلى المعرفة، إنه يروي منذ لحظة ميلاده وفق ما سمعه ممن حوله، وما رصده خلال سني حبوه الأولى، وما لامسه وهو يافع.

في هذا العالم السردي خصب وعمق، بما يجعلنا نعتقد أن "نور الدين فرح" يصوغ في روايته تلك كل المعاني والأحاسيس: الحب والوطن، السلام والحرب، علاقات الذكر والأنثى، ونجد في ثنايا السرد، الكثير من الدلالات للآثار المدمرة التي تركها الاستعمار ومأساة الهيمنة التي سقط فيها الشعب الصومال، كما نعيش الحب بأشكال مختلف يتجاوز الحب التقليدي بين الجنسين إلى آفاق جديدة. ونرصد في المقابل معاني الخيانة والشك والاتهامات العرقية التي أنتجت في النهاية حربا ضروسا. يبدو الكثير في العالم السردي ولكنه ملتبس، وشائك، فلا شيء واضح، ولا عالم

---

[2]) تقنية بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، د. علي عبد الرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، العدد ١٠٢، ٢٠٠٤ م، ص٥٠.

نقي. وهذا هو الإنسان، لا يمكن تسطيح شخصياته، وحصرها في بعد واحد، فهذا لا يتفق مع حقائق الواقع المعيش. وهذا ما بدا في شخصية عسكر ومسرا، وفي سائر الشخصيات في السرد الممتد، فالنفوس تتقلب، والقلوب تتغير.

كان "عسكر" شابا صوماليا، ينتمي إلى قبيلة عربية، يعيش في ربع عائلته، وقد تعلّم في مستويات عديدة من التعليم، عاصر فترة الحرب المتفجرة بين الصومال وإثيوبيا حول إقليم أوجادين. ومن هنا، ندرك أن شخصية عسكر جامعة لتشابكات عديدة، تمثل الوطن الصومال بكل ثقافته العربية الإسلامية، وتبدو فيها أيضا رواسب من التأثيرات والروافد من الثقافة المحلية المتوارثة والثقافة الإفريقية.

تنطوي الرواية على خطابات متصارعة: خطاب الحرب جنبا إلى جنب مع خطاب الأمومة والعائلة والعيش الكريم، وعندما اندلعت الحرب، تلاشت أو خفتت جميع خطابات الوئام، وأضحى خطاب الحرب طاغيا، وما يستتبعه من مفردات الانتقام والتهجير والقتل على الهوية، ومطاردة كل من له صلة بالآخر المعادي.

وعندما نتعمق أكثر في تكوينه، نعلم أنه وُلِد يتيما، فاقدا أبويه معا. فقد مات أبوه قبل قدومه للدنيا بأشهر، وماتت أمه عند مولده ودُفِنَتْ على عجل من قبل أهله، كأنهم يسارعون بالتخلص منها، دون معرفة السبب أو أنهم أدركوا السبب، وكتموه في أنفسهم. ماتت الأم بعد الوضع مباشرة في إحدى الغرف المظلمة، وبقي الرضيع وحده ساعات حتى عثرت

عليه الخادمة "مسرا"، وهي التي تمثل الجناح الثاني والشخصية المحورية الثانية في السرد، تلك المرأة الإثيوبية التي تسارع باحتضان وتربية عسكر، لتعيش معه في بيت عمه "أوراكس"، وتضمن سترا وأمانا.

يكبر عسكر، ويذهب ليعيش في "مقديشو" العاصمة، مع خاله "هلال" وزوجته "صلاتو"، يكتب عسكر لمسرا بعض الرسائل، غير أن اللغة تتحول إلى حاجز يحول دون التواصل، فمسرا لا تقرأ اللغة الصومالية، وهذا ينشأ بالتّوازي مع انبثاق العداء من قبل خط التفكير الإثيوبي الرسمي لأي تواصل مع أي صومالي، يعيش على طرفي الحدود بين إثيوبيا والصومال، وهنا نستشعر تكوّن الجدار الذي يعلو يوما بعد يوما بين مصرا وعسكر، سواء أكان لغوياً وثقافياً، وحتى إنسانياً، هذا النهج بدأ حينما كان عسكر طفلاً.

وهذا ما نلمسه في التساؤلات الدائمة التي يطرحها عسكر على نفسه أو المحيطين به، عن "مصرا"، التي باتت جزءاً من هويته، تلك الهوية المشكلة في حدود الآخر وهو الإثيوبي، الذي عرفه عسكر من خلال اللغة الأمهرية التي تعلمها من مصرا، وعرفه من حكاياتها الدائمة الخيالية والحقيقية عن الأرض التي جاءت منها.

ولذا يتساءل عسكر بعدما اكتشف أن مصرا تنتمي إلى المعسكر المعادي لهويته، قال: "جال في خاطري أنه من غير الإنصاف ألا تحظى مصرا ولو بمجرد ذكر في بطاقة هويتي. والآن تخلصت من اعتقادي السابق

أن ذلك كان بسبب كونها أوروبية وكوني صومالياً" (٣). إن مصرا منتمية إلى ماضي عسكر الأمي، أي قبل معرفته القراءة والكتابة، ومع ذلك، فهي تبقى عالما غير مكتمل لكونها تعني ذلك الآخر (العدو)، ولهذا تنتهي، وتموت بل تشوّه جثتها، بطريقة طقوسية نتيجة اتهامها بالخيانة وهي تهمة غير مؤكدة حينها يتساءل عسكر عن حدود ذاته في المرايا والخرائط، ومسؤوليته عما آل إليه مصير مصرا.

وظهرت أمامه شخصية امرأة أخرى، وهي "صلاتو" زوجة خاله، التي علمته خلال يومين كيف يكتب اسمه بالصومالية، والتعرف على كثير من الكلمات التي ننطقها ولا نعرف كيفية كتابتها. أعطته "صلاتو" إحساسا جديدا نحو المرأة، ليتخلص من تأثير "مصرا" عليه، وساعدته أن يتعرف خارطة ذاته، وأخذته نحو طريق التعليم، فصار يناديها بأمي بدلا من عمتي. أما خاله هلال، فقد علمه كيف يقضي شؤون حياته وينظم أغراضه الخاصة بنفسه، ويعد طعامه، فتغيرت نفسيته(٤).

عسكر ومصرا وعلاقة ما فوق الأمومة:

كان الرضيع هدية لمصرا، كي تجد مكانا للعيش في بيت العائلة، وهي التي لا مأوى لها في موطنها هذا سبب معلن، أما من الناحية النفسية، فقد أشبع الرضيع توقها الأنثوي للأمومة، فأعلنت عن تطوعها لرعاية هذا الرضيع، وقد تفجرت في قلبها مشاعر الحنو والشفقة على هذا الكائن الضعيف.

---

٣) الرواية، ص٢٠٤ .

٤) الرواية، ص١٩٠ .

لقد ماتت الأم وتركت وليدها يحمل آثار دمائها، يصراخ في ظلام دامس. ولدى قراءتنا للحظة العثور عليه، بكل ما فيها من تفاصيل، نستشعر ألما نفسيا تجعلنا نتعاطف مع هذا الرضيع الملقى وحيدا، بجانب جثمان أمه، يضرب بيديه ورجليه في الظلام صارخا، وقد أوشك على الهلاك جوعا، وهو ما يستعيده عسكر ويذكره في ثنايا المتن: "وصفت المرأة التي عثرتْ عليكَ البرودةَ الشديدة لتلك الغرفة المظلمة بأنها تشبه مستودع الجثث. صرخت عند وصولها، ولم تهدأ حتى وضعتك في حوض ملأته بالماء الدافئ، ثم أطعمتك جرعا من حليب الماعز"([٥]).

ولا يمكن تخيل أن تكون هناك علاقة غاية في القرب والحميمية مثل التي نشأت بين عسكر الابن غير البيولوجي للفتاة "مصرا" وبين هذه المرأة بشخصيتها المركبة.

وعبر تقنية "الكشف" التي نتعرف بها على الشخصيات والأحداث من خلال السرد، فلا يذكر المؤلف الضمني تعريفات جاهزة لشخصياته أو يتدخل بالإخبار المباشر مقدما معلومات عنها، فتلك من السبل التقليدية، بل يترك للمتلقي استنتاج سمات الشخصية وأعماقها، أي يكتشف القارئ ذلك بنفسه، الأمر يشمل أيضا المكان والزمان وتبدلات الأحداث، مآلاتها وغير ذلك من عناصر الحكي([٦]).

---

[٥]) الرواية، ص١٥.

[٦]) انظر للمزيد: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨، ص٤٢.

فمن خلال الفعل ورد الفعل من قبل الشخصيات، تتحدد حقيقة الشخصية وتتمايز، فتقنية الكشف تبرز أعماق الشخصية من خلال: أقوال الآخرين وحواراتهم وقد يستخدم الكاتب في بعض الأحيان الشخصية كمنظار ينظر من خلالها ويري القارئ وصفاً لإحدى الشخصيات، وهناك شخصيات ناطقة بمراد المؤلف (٧).

وهو ما نجح فيه المؤلف في روايته، فمن خلال معايشتنا للسرد، في منظور الراوي / البطل عسكر، نكتشف كلما أمعنا في قراءة المتن السردي الكثير عن الشخصيات وسماتها وتناقضاتها، يأتي هذا الكشف بشكل فني غير إخباري، أساسه استنباط الدلالة من الأحداث والمواقف بشكل مباشر.

فطيلة صفحات الرواية، نكتشف أن عسكر يعرف عن مصرا كل شيء، في صحوها ونومها: رائحتها، دمها، صوتها، تضاريس جسدها، تقلباتها النفسية. أفراحها وأحزانها، مغامراتها الجنسية التي تكون برضاها أو تكون مضطرة إليها، كي تستمر في الحياة على أرض الصومال، وحتى لا تجد نفسها تتقاذفها الأيدي والبلدان، وكانت علاقاتها غير الشرعية مع قريبين يعرفهم عسكر حق المعرفة، يراهم يعلنون قيما ومبادئ وأخلاق ويعلمونها، ثم يتسللون إلى مخدع "مصرا" ليلا فيسمع عسكر – وهو غض صغير – الهمسات والتأوهات، فلما كبر قليلا، كان يعلم ماذا تفعل مصرا إذا غابت عن غرفتهما، ويعرف الشخص الذي رافقها من صوته. شكل

---

٧) تقنية بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مرجع سابق، ص٥٦.

الجنس أداة لكشف ضعف "مصرا" وهي الإثيوبية الغريبة في مجتمع عشائري تقليدي، ينظر لها تارة أنها خادمة، وتارة أنها جارية هاربة.

أصبحت مصرا عالماً كاملاً أمام "عسكر" الطفل والصبي: "كان ثمة شيء أمومي في الكون الذي أدخلتك فيه مصرا، منذ اليوم الذي قررت فيه أنها مسؤولة عنك، منذ اللحظة التي صار بإمكانها أن تناديك في الغرفة المخصصة لكليكما"(٨) بل إننا اكتشفنا شخصية مصرا من عيني عسكر الطفل والصبي والشاب، فهي المرأة التي يحتاج إليها بوصفه ذكرا، ولا نعني الاحتياج الجنسي، فهذا لم يحدث طيلة الرواية بين عسكر ومصرا، بالرغم من إدراك عسكر منذ نعومة أظفاره، أن تلك المرأة التي تحتضنه وينام بجانبها في الفراش ليست أمه الحقيقية. وكما يروي: "سأعرف مع مرور الوقت أنها ليست أمي الحقيقية. ومع تقدمي في العمر ومقابلتي لمزيد من هؤلاء الناس، قررت أن أكف عن مخاطبة مسرا بأي شيء حتى نكون وحدنا في الغرفة" (٩). فقد استغرب أفراد عائلته مناداته بلفظ الأم لمصرا.

إنه في احتياج لوجود الأنثى تعوضه عن الأم، ويجد لديها الحنو والصوت الدافئ، لقد تجاوزت "مصرا" في علاقتها بعسكر الحدود المعتادة في علاقة الأم بابنها لتصبح: رحماً، ووطنا، وحبيبة، وسكناً، ونافذة على العالم من حوله. إنها تفضي إليه، ويفضي إليها، تصارحه بكل ما في نفسها، وبما يمكن أن يستوعبه في سنّه الصغير، وهو يحكي لها ويسألها عن كل ما

٨) الرواية، ص١٧.

٩) الرواية، ص٤٣.

يعنّ له من أمور ومستجدات. تستعيد "مصرا" في عسكر ذكرى طفلها الذي مات وهو لم يتجاوز العام ونصف، فتعوض "عسكر" كل الحنان الذي ادخرته في قلبها وهي ثكلى.

وهكذا أضحت مصرا –لعسكر– حدود العالم منتهاه، ونشأت لغة بين هذين الكائنين قوامها حركة الجسد ورائحته، ونظرات العيون والصمت والهمسات، وتعلم أيضا لغتها الأمهرية. تلك المرأة في عينيه هي سيدة العوالم المختلطة، غير أنها من منظور المحيط لم تكن إلا امرأة من الشّمال، أو مجرد خادمة فقط.

كما أنها ملاذه عندما تعنّ في خاطره استفهامات، فحين سألها عن الموت وخروج الروح، يجتاحها الحزن ولا تقدم إجابة، ربما لأن معرفة الموت يجب أن تختبر عبر أفق المشاهدة، واقعية، تتكئ على ذاكرة الحرب، كما سيشهدها الطفل لاحقاً. "قالت: الروح هي ما يتحرك في داخل الإنسان، وهي تكف عن الحركة حين يموت. وخاب ظني من إجابتها" (١٠). إجابة بسيطة لعقل طفولي بسيط، ولكنها لم تشف غليله، فسؤال الموت حاضر في ذهنه، منذ أن حُكيَ له عن أمه التي ماتت في ولادته، فظن أنه سبب لوفاتها، أو أنها كانت سببا في وهبه الحياة وتخليصه سريعا من جسدها الواهن، قبل أن تسلم الروح لبارئها.

إن سؤال الموت هو الوجه الآخر لحقيقة الحياة، وفي مجتمع فيه الكثير من الصراعات التي أورثها المستعمر، وأذكى فيها الصراعات الإثنية والقبلية، وقسم الوطن إلى أجزاء، فكان ضروريا أن تشتعل الحروب وتشتد

---

١٠) الرواية، ص٥٠ .

الأحقاد. وهو ما نطق به "عسكر" عندما أسلم أذنيه لدعايات الحرب، وبات يافعا قويا، ونظر باستهانة إلى مصرا، وهي تعاتبه على اتساخه وتطلب منه أن يستحم، قال: "أنا لا أستحم متى شئتِ فحسب، بل أستطيع القتل، ولا أستطيع القتل فحسب، بل أستطيع الدفاع عن نفسي ضد عَدوي" (١١)، وضعها دون أن يدري في خانة الأعداء، ولم يعلمها أنه منضم إلى مجموعة من الشباب الفدائيين المحاربين ضد المحتل الأثيوبي، فقد تنحت في أعماقه مشاعره نحو مسرة، وعلت انتماءاته الوطنية.

يدخل في حوار مع خاله "هلال"، فيخبره أن هناك أسماء عامة للدول، غير أن دولاً كالاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة، تدعم الأسماء العامة على حساب الأسماء المحددة، كما أن الحكومات تلجأ للتعميم حين تواجه نزعات انفصالية، ونتيجة لهذا، فقد تشتت مفهوم الصومالي إلى صومالي بريطاني، وصومالي كيني، وصومالي فرنسي، وصومالي إيطالي (١٢).

هنا صوت المؤلف الضمني، يتدخل بقوة على لسان الخال، الذي أعطى كتبا ذات حداثة فكرية لعسكر، وحدّثه عن أزمة الاستعمار نحو الصومال، وكيف قسّمه إلى مقاطعات، فلم يعد صومالا واحدا، معروفا بانتمائه، وإنما صوماليات متعددة، تحمل كل مقاطعة منها نسبا إلى الدولة المستعمرة له، تشتتت الأرض وتشتت الشعب، وظلت الهوية واحدة، يتوارثها الأبناء من حكايات أجدادهم.

---

(١١) الرواية، ص١٤٥.

(١٢) الرواية، ص٢٨٧.

وهو ما أوضحه الخال، وكانت زوجته "صلاتو" بجانبه، مبينا الفرق بين الهوية الصومالية، وبين إثيوبيا، بعبارات تقريرية مباشرة: "إثيوبيا هو الاسم العام لمجموعة من الشعوب المختلفة، يدينون بأديان مختلفة، ويزعمون أنهم ينحدرون من سلالات مختلفة. لذا تصبح إثيوبيا تلك الفكرة العامة المتسعة والشاملة. أما لو جئنا إلى الصومال فهي خاصة، أي أنك إما أن تكون صوماليا أو لا تكون، على خلاف الحال مع الإثيوبي، أو النيجيري أو الكيني، أو السوداني أو الزائيري. إن اسم إثيوبيا يعني أرض العرق الأسود" (١٣).

كلام الخال يحمل رسالة الهوية التي يوجهها النص بقوة، إنها الهوية الصومالية المحددة بالأرض والتكوين والديانة واللغة، أمام إثيوبيا الأرض التي تجمع أعراقا مختلفة بلغات مختلفة، وديانات ومذاهب متعددة. وهنا تصبح الحرب واضحة المعالم، فالصومال الشعب والهوية والانتماء يحارب من أجل إقليم أوجادين، الواقع تحت الاحتلال الإثيوبي من أجل ضم الجزء الممزق من الصومال الكبير، والذي هو هوية واحدة أمام هويات عديدة: هوية ضد الدول الثلاث التي استعمرته: إيطاليا، فرنسا، بريطانيا. وهوية واحدة أمام إثيوبيا المحتلة، وهوية واحدة وسط إفريقيا القارة السمراء، بقبائلها الكثيرة، وأعراقها المتنوعة، وتقسيماته دولها الفسيفسائية.

---

١٣) الرواية، ص١٩٣.

ويذكر الخال أيضا مأساة الوطن بعد رحيل المستعمر الذي جاء من وراء البحار فهناك ما يسميه الخال "الاستعمار السلبي" ([14]) الذي تحقق على أيدي النخب الوطنية، فالتخلص من مستعمِر جاء من وراء البحار أسهل من التخلص من مستعمر أفريقي كما جاء على لسان الخال هلال.

أحضر عسكر خرائط الصومال الكبير، واهتم بحرب التحرير التي يشنّها شعبه ضد إثيوبيا، ونشأ صراع في نفسه مفاده الاختيار بين الدراسة الأكاديمية، أو حماسه الوطني، والالتحاق بالجبهة من أجل القتال في سبيل قضيته.

وهكذا، يمضي السرد موضحا حياة عسكر الجديدة، وتطور وعيه لأزمته الوجودية وهويته السّياسية، ومحاولته الفكاك من إسار "مصرا" والانحياز إلى الوطن، بالتجاور مع كتل سردية ذات طابع تنظيري حول مفهوم الهوية الصومالية، وتعقيداتها في ما يتصل بتكوينها الأفريقي والعربي وماضيها مع الاستعمار. وهو ما أكده الخال هلال الذي يرى أن الكلمة المكتوبة أو المبادئ المكتوبة هي التي تنتصر في التاريخ، فكل ما هو شفاهي/ دعائي، لاسيما عند اشتداد صراع الهوية والحدود لا يعوّل عليه. والمقصود بالمكتوب هنا هو التاريخ المدون الحقيقي، وليست المرويات الشفاهية، التاريخ الذي ينحاز إلى هوية الصومال المسجلة منذ قدم التاريخ، في وثائق وبرديات وآثار، لا يمكن لمجرد ادعاءات من دولة مجاورة أن تمحوها.

---

[14]) الرواية، ص١٩٧.

"مصرا" صراع الحرب والانتماء:

مثلت شخصية "مصرا" البعد الثاني في الرواية نظرا لحالة العداء المشتعلة بين الصومال وجارتها الأقرب، فهي تنتمي إلى البلد الذي ناصب الصوماليين العداء، لأنه احتل جزءا عزيزا من بلادهم وهو منطقة الأوجادين، أما المنطقة التي تنتمي إليها مسرا بالفعل وعيش فيها أهلها من إثيوبيا، فهي الأرض التي يتم فيها الحرب أي العداء لأرض عسكر، وها هو عسكر يخاطب ذاته المصدومة:

"بسبب تعلقك الكبير بها، أصبح وضع مصرا في المجتمع مثيرا للجدل، فبالنسبة إلى العديد من أفراد المجتمع، لم تكن سوى تلك الخادمة التي جاءت من مكان ما في الشمال، وعوملت بازدراء، إذ إنهم احتقروها ونعتوها بشتى الأسماء حتى قيل إن اسمها الحقيقي ليس مصرا... ولكن من كانت مصرا؟ بالنسبة إليك، كانت هي الكون برمته، بل مجموعة الأفكار التي تغذى عقلك عليها، ليس مهما البتة إن كانت جاءت من المرتفعات الإثيوبية أم لا"(١٥).

وهنا تتجلى المفارقة المتمثلة في أمور عديدة، فالمجتمع الصومالي التقليدي فيه كثير من التعايش الإنساني، فهو يقبل الإثيوبي في بنيته وتعاملاته الحياتية، مثلما هو الحال في قبول "مصرا"، برغم النظرة الاستعلائية والمعاملة السيئة التي لقيتها، من قبل عائلة "عسكر" وأعمامه، وهذا لكونها خادمة فرّت من أهلها، ومن طبيعة المجتمعات العشائرية أنها تتعصب لذوي الأنساب والحظوة، وتقلل شأن الأجنبي.

---

١٥) الرواية، ص٧٧ .

فلما اندلعت الحرب، هربت مصرا، وتركت حيرة واضطرابا في نفس "عسكر"، فلا يمكن لتلك المرأة التي وهبته الأمومة وأشبعته حنانا ودفئا، لا يمكن لها أن تكون ضمن أعداء الوطن الإثيوبيين الذين أذاقوا الأهل في أوجادين الويلات، وقتلوا الآلاف من أبناء الصومال الكبير في حرب مشتعلة، تذكيها قوات الامبراطور هيلاسلاسي منذ القدم، مع الأخذ في الحسبان أن البعد الديني في الحرب، وهو خضوع إقليم مسلم لسيطرة دولة مسيحية، بجانب ما ارتكبه من فظاعات (١٦).

كانت الأزمة عند عسكر هو الإحساس الناتج عن حالة الانفصال والخلع عن موهبة الحياة له "مصرا"، التي غدت– فجأة– أمام عائلته عدوة خائنة، وتلك كارثة الحرب، أنها تشعل الضغائن وتثير الأحقاد التي إذا

---

١٦) الامبراطور هيلاسلاسي الذي أعادته بريطانيا إلى الحكم بعد الحرب العالمية الثانية، تصرف بكل وبرود خلال أزمة المجاعة التي ضربت الأوجادين، في عام ١٩٧٣ /١٩٧٤، حيث أنكر هذه المجاعة بالجملة واتهم وسائل الإعلام بالكذب والتضخيم، وعندما تكشفت حجم المأساة الفظيعة، حاول التغطية عليها بالادعاء بأن المجاعة سببها هو ارتفاع اسعار النفط بسبب الأزمة العالمية بعد حرب أكتوبر في سيناء. وحتى خلفه منجستو هيلاماريام، والذي جاء بانقلاب عسكري سوفيتي على سلفه، أنكر مجاعة عام ١٩٨٤–١٩٨٥والتي أودت بحياة أكثر من مليون شخص. أما مليس زيناوي والذي جاء بتمرد مسلح مموَّل أمريكيا ضد سلفه منجستو فهو يمشي على نفس الاتجاه، وكل هؤلاء الحكام جعلوا من قضية المجاعة وسيلة من وسائل زيادة الدخل وتقوية النظام الإثيوبي، من خلال استثمار المساعدات الغربية لأجل دعم موقف الأنظمة الإثيوبية سواء من الناحية السياسية أو العسكرية، فقد خصص مليس زيناوي نصف ميزانية اثيوبيا للدعم العسكري من أجل تثبيت حكمه، فعندما كانت التقارير تشير إلى حجم المأساة الإنسانية بسبب المجاعة في إثيوبيا خصوصا في إقليم أوجادين، تفاجأ المراقبون بعقد مليس زيناوي لأكبر صفقة سلاح ضخمة مع أوكرانيا. انظر: تقرير: "إثيوبيا وصناعة المجاعة في أوجادين"، شبكة الشاهد الصومالية **http://arabic.alshahid.net/columnists/51895**

ثارت لا تعرف استقرارا، حتى لو انتهت الحرب ذاتها، تظل النفوس تعتمل نيرانها، وتسترجع مسبباتها.

حاول عسكر بعد التحاقه بالمدرسة تعلم اللغة، فواجه صعوبة أمام تلك الحروف التي تطفو في مخيلته بقلق الوجود بين لغة عربية وصومالية وأمهرية. فاستحضر خطاب الإمبراطور هيلاسيلاسي، عندما كان يعيش في أوجادين، حول أهمية تعلم اللغة الأمهرية، بوصفها سبيلاً للتقدم الاقتصادي والشخصي، فضلاً عن فرض اللغة العربية، صارت اللغة متاريس تعوق فعل التواصل بين أهالي المنطقة الصومالية، ما يفرض تساؤلات في ذهن عسكر وهو في طفولته: "من المؤكد أن الطفل الذي تعلم بلغته الأم لا يضرب بمثل تلك القسوة، أليس كذلك؟ ألا يأتي التعلم عندها بطريقة طبيعية؟"([١٧]). فالاضطهاد الذي تعرض له عسكر في المدرسة، يوازي ما تتعرض له مصرا، فكلاهما على الرغم من اختلافهما عرقياً إلا إن طبيعة الاضطهاد واحدة، وهذا دال على التوحّد الإنساني، وأن المشاعر الإنسانية تتقدم على الانتماءات الضيقة، ما دامت تعلي القيم الإنسانية العليا.

كانت مصرا حاضرة في وعي "عسكر" وهو في الطريق إلى مقديشو، مقررا الذهاب إلى خاله، تُظهِر مصرا حضورها في كل موقف يواجهه الفتى الذي درج مدارج الشباب، مدركا حقائق جديدة في ما يتعلق بمسرا، طارحا أسئلة من مثل: هل هي أمه أم أن الصومال هي أرضه ودولته؟ قياساً بعالمه الذي عاش فيه مع مسرا في منطقة الأوجادين، فلم يعرف قيمة الانتماء إلى

[١٧]) الرواية، ص١١٧.

وطن كبير، ولم يعرف قيم العائلة ولم يختبرها فظهر كل شيء حوله مشتتا.

ها هو عسكر، بُعَيَد وصوله إلى مقديشيو، يقضي وقته مفكرا في التناقضات التي عاشها، فمصرا التي ربته ليست أمه، والمكان الذي عاش فيه، ليس دولته الأساسية، وفي نفس الوقت ليس وطنا لمصرا. تلك المرأة التي كانت تعلمه بعض اللغة الأمهرية عندما يحل الظلام، كان يتعجب من شأنها، فهي لم تكن متزوجة ولم يكن لديها طفل أو رجل بصفته زوجاً، ولكنها كانت سعيدة بما توفر لها في الحياة مع عسكر، ولكنه كان يتعجب في صغرة لافتقاده رجلا عليه بلفظ أب، رغم أن لديه العديد من الأعمام والأخوال، فليت أحدهم كان متزوجاً من مصرا.

على صعيد آخر، فإن الموت شكل إحدى الثيمات المحورية في العالم السردي، من خلال مشاهدات عسكر على فظائع الحرب في منطقة القرن الأفريقي، وكانت المفاجأة عندما قامت الحرب بين الصومال وإثيوبيا، أن قلب مصرا ليس مثل قلوبهم، فهل حضرت انحيازاتها لبني وطنها المقاتلين الإثيوبيين؟ كان هذا السؤال الذي أرّق عسكر قبل رحيله إلى مقديشيو. يقول عسكر: تبين لي تدريجيا أن قلب مصرا ليس مثل قلبي وقلوب الآخرين فيما يخص القضية. لقد كانت بالطبع تفرح إذا سقطت أية قرية أو مدينة بيد القوات الصومالية، ولكنها كانت حذرة على نحو مبالغ فيه، فتقول شيئا من مثل: كم سيطول هذا الانتصار؟ أو إلام سيقودنا"[١٨]

ثم توالت نتاجات الحرب في منطقة "أوجادين"، فقد تغيرت المعادلة

[١٨]) الرواية، ص١٢٧.

من الانتصار للصوماليين إلى الهزيمة أمام القوات الإثيوبية، ووصلت الأخبار إلى عسكر وهو مقيم عند خاله في العاصمة، حيث تُتَهم مصرا بالخيانة أثناء الحرب: «مصرا كانت الكون بالنسبة إليّ، كانت طيبة ولطيفة وتنضح بالأمومة وكنت أحبها بحرارة وأهتم بها برقة، والآن تفكك ذلك الكون واقترفت مصرا الخيانة. ماذا عليّ أن أفعل؟ أنا الذي ما زلت أحبها»([١٩]). إنه السؤال المحير، كيف يمكن لمصرا أن تخون من عاشت معهم في أوجادين، وكيف تبيع حبها لعسكر وأمومتها له طيلة تلك السنوات الطوال؟ كان في حيرة قاتلة، وعواطف ممزقة، فتلك المرأة الرؤوم تسقط في نظر أهله، ويسخر منها أهل الأوجادين الذين قد عاشت معهم سنوات.

ولكن الحقيقة كانت غير ذلك، لم تخن مصرا ولم تنقل أسرارا إلى الجانب الإثيوبي عن أوجادين وأهلها المقاتلين الصوماليين، ولكن الإشاعة سرت، وصارت أقرب إلى الحقيقة. وكان على "عسكر" تحديد خياراته إزاءها، وبالطبع اختار الانحياز إلى بني قومه، خاصة بعدما وعي الكثير من خاله وزوجته عن حقيقة الاحتلال الإثيوبي. وهنا ندرك انتصار المؤلف الضمني الكامل وتعاطفه مع قضية بني وطنه سكان الأوجادين، فلم ينقل وجهة النظر الإثيوبية، لأن روايته تنحاز منذ البدء وإلى الخاتمة إلى مأساة الأوجادين، لأنها مأساة شعب ووجود وأزمة متراكمة منذ أيام الاستعمار، الذي أنشأها ومن ثم أسلمها إلى إثيوبيا لتكمل مؤامرته.

---

[١٩]) الرواية، ص٢٢٥.

في انحياز عسكر إلى قضية وطنه، وافتراقه عن مصرا وشكوكه حولها، كان انتصارا للانتماء والهوية، على حساب العلاقة الإنسانية التي نشأت بينهما لسنوات. وتلك رسالة غاية في الأهمية، ففي أوقات الحرب، لا مجال للعواطف الإنسانية، فلا صوت يعلو على صوت المدافع، وعندما تسيل دماء الأقربين، لا يمكن الحديث عن إمكانية تعايش أو تلاق، أو حتى استمرار العلاقة بأي شكل.

إذا قرأنا وقع الانفصال بين مصرا وعسكر خاصة بعدما أضحى رجلاً ورحيله إلى خاله، في منظور المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي يعني إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن عاطفة ما في الفن أو بالفن هي العثور على "معادل موضوعي" أي على مجموعة من الأشياء المنتظمة أو على موقف أو على سلسلة من الأحداث التي يصير أي واحد منها هو الصياغة الفنية لتلك العاطفة بالذات بحيث تستثار تلك العاطفة على الفور حينما تقدم تلك الحقائق الخارجية، وهي التي ينتهي دورها بمجرد تلقيها أو بمجرد ممارستها ممارسة حسية([٢٠]).

فالبناء الفني في النص الأدبي يقدّم أحداثا، لو أعدنا النظر فيها، نجد أنها صدى لمشاعر مدفونة في الذوات، وهذا ما تم مع عسكر ومصرا، فحالة الجفاء الشديد بينهما كانت معادلا موضوعيا لمشاعرهما المضطربة أو

---

[٢٠]) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين طبع التعاضدية العمالية للنشر والطباعة، تونس، صفاقس، ط ١، ١٩٨٦ م، ص ٣٣٥. كان الشاعر والناقد والمفكر الثقافي البريطاني "توماس إليوت" هو الذي قام بصياغة هذا المصطلح في دراسته عن مسرحية "هاملت" لـ "شكسبير" التي نشرت عام ١٩١٩م.

بالأدق المتناقضة إزاء قضية أوجادين، والانتماء إليها، خاصة عندما اشتعلت الحرب، وكانت ضروسا تأكل الأخضر واليابس أمام الطائرات والمدافع الإثيوبية التي راحت تحصد المدنيين، وتهدم البيوت على رؤوس ساكنيها. فالمعادل الموضوعي هنا هو افتراق عسكر ومصرا، بما يعني: انفصال منطقة أوغادين عن إثيوبيا وتوحّدها مع الصومال الكبير. فكان الانفصال بين الشخصيتين الرئيستين في الرواية، هروب مصرا إلى جهة غير معلومة، قيل إنها إثيوبيا، أما عسكر فقد انضم إلى جماعات المجاهدين الصوماليين. وهكذا يتضافر الفني مع الإنساني والسياسي، معززا رسائل النص العديدة، والتي من أهمها إدانة الاحتلال الغاشم، والانتصار لحق شعب أوجادين في الانضمام إلى وطنه الصومال الأم.

إن تصرف عسكر كان طبيعيا، من شاب أراد فهم حقيقة وجوده وانتمائه، فتحرك بشكل إيجابي، وانضم إلى المقاومة الصومالية، أما مصرا فإن الغموض كسا أخبارها، وتُركت للشائعات تتعاورها، وتنهل في سيرتها، وللأسف فإن عسكر تأثر بما يقال، مما سبب معاناة نفسية كبيرة، فإن موقع مصرا في أعماقه لا يمحى، حتى وإن انضمت للأعداء، فإنها تظل علامة لمشاعر دافئة.

سيميوطيقا العنوان وهرمنيوطيقا الخاتمة:

العنوان هو اللقاء الأول بين المتلقي والنص الإبداعي، ويحمل الكثير من الدلالات الأولية التي يريدها المؤلف. وهو في المنظور السردي رأس العتبات فهو أشبه بعتبة المنزل فلا دخول إلا من خلاله أو بالأدق لابد من

المرور عليه والانتباه إليه، وعليه مدار التحليل، فنحن نلج النص من خلاله، بل يظل العنوان معنا طيلة قراءتنا للنص، وعقب الفراغ منه، من جهة البحث عن دلالته المرادة بعد تلقينا للنص. ومن المنظور السيميائي، فإن العنوان هو صاحب الحظوة والصدارة في النص، إذ يتصدر لوحة الغلاف، والصفحة بالنسبة للقصيدة. فظهور العنوان يعني الإعلان عن وجوده أولا، وليفصح عن محتوى النص ثانيا ([٢١]).

فوجوده الأولي يستدعي التوقف عنده من قبل القارئ، طارحا سؤالا استفهاميا عن دلالته المبتغاة، تلك التي لن تتحقق إلا بعد الاطلاع على النص ذاته. فكثير من العناوين خادعة في دلالتها، وبعضها تتلبسه دلالة جديدة بعد قراءة النص.

وهو ما جعلنا نؤخر البحث في دلالة عنوان رواية "خرائط"، فهو أولا لفظة نكرة دالة على العموم والشمول، وقابلة للإضافة المعنوية. بمعنى أنه يمكن الإضافة إليه فنقول: "خرائط المكان"، "خرائط الوطن"، "خرائط البشر"،: خرائط الذات". فلفظة خرائط دالة على ما هو جغرافي مادي، وعندما تقرأ في ضوء أحداث الرواية، فإنها تعني الخرائط المضطربة التي عليها الصومال الكبير، تلك الخرائط التي وضعها المحتل قبل رحيله، مثلما وضعها خلال وجوده، مقتسما كعكة الوطن مع غيره من القوى الاستعمارية. فالدلالة خرائط الوطن ممزقة الآن ومن قبل، وتمزقت النفوس تبعا لها. فصارت دلالة خرائط شاملة للمكان والإنسان، وأيضا الأفكار

---

[٢١]) سيمياء العنوان، د. بسام قطوش، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م، ص٣١ .

والتوجهات والانحيازات، ولنا فيما حدث بين عسكر ومصرا نموذجا على ذلك.

وتلك الدلالة تتأكد في نهاية الرواية لجوء عسكر إلى غرفته، متطلعا إلى كتبه على الحائط و"عاد إلى خرائطه التي لم يدرسها وهي على الحائط في غرفته، عاد إلى مراياه التي هي على الحائط أيضا، مرايا تعكس الحاضر، ولكنها ليست جيدة في السفر إلى الماضي.. عاد إلى مستقبل لم يخطط له، مستقبل بلا مصرا" (٢٢)

حضرت الخرائط هنا بمسماها ووجودها، لقد علقها عسكر على حائط غرفته، وأراد دراستها، ولكن الأحداث شغلته عن التأمل فيها، للتعرف أكثر على الأزمة التي يعيشها الوطن الصومال، ألا وهي قضية حدود وخرائط، وانتماء وهوية، ونلاحظ هنا الدلالة الرمزية، عندما وضع المرايا بجانب الخرائط، فكم كانت الصدمة عليه عندما شاهد على حائط غرفته الأزمنة الثلاثة أمامه: فالخرائط تعكس الماضي بكل تعقيداته وحروبه المندلعة بسبب خرائط الحدود، والمرايا تعكس حاضرا غائما، يتمثل في شخصه الذي ينتصب أمام المرآة غير واضح المعالم. أما المستقبل فهو يتخاتل أمامه بحكم تجاوز الماضي / الخرائط، الحاضر / المرايا، فاكتشف أن حياته الماضية كانت بمصرا، وحياته القادمة بلا مصرا.

فاضطر لدراسة الخرائط المعلقة أمامه على الحائط، ليكتشف أن الصومال الكبير ممتد مئات الكيلو مترات في كينيا، ومئات الكيلومترات في

---

٢٢) الرواية، ص٣١٣، ٣١٤ .

إثيوبيا / ويشمل أيضا جيبوتي وغيرها([23]). لقد أدرك أن معرفة خرائط وطنه، تعني معرفة انتمائه الحقيقي، وأن الإنسان بلا جغرافيا مثل الوطن بلا حدود.

أيضا، إذا قرأنا عنوان الرواية في ضوء عنوان الثلاثية نفسها وهو "دماء في الشمس"، فإن المشترك بينهما لفظيا هو التنكير في بداية العنوان، أما المشترك المعنوي فيبدو في الدماء المنتثرة بفعل تلك الخرائط التي وضعها البشر، والتي جعلوا منها سبيلا لسيلان الدماء بين الشعوب. ماذا كان يضير المستعمر إذا حفظ هوية الشعوب واحترم أنساقها الثقافية؟ ولم يترك في كل بلد – جلا عنه – مناطق قابلة للانفجار في أية لحظة. حتى تستدعي عودة المستعمر ثانية بشكل مباشر على نحو ما فعلت الولايات المتحدة عندما عادت واحتلت أرض الصومال في العام ١٩٩٠م فيما يسمى عملية إعادة الأمل([24])، أو تشغيل مصانعه العسكرية ليقتات

---

[23]) الرواية، ص٣١٤ .

[24]) تمت عملية إعادة الأمل التي أعلنها "جورج بوش الأب" في ديسمبر ١٩٩٢ وسرعان ما انسحبت قوات الولايات المتحدة بعد أن سحل الصوماليون الجنود الأمريكيين في الشوارع بواسطة عربات يجرها الحمير بعد دخولهم إلى الصومال بأربعة أشهر فقط، جاء عنوان الحملة "إعادة الأمل" إلى الصومال بعد عام من سقوط نظام الديكتاتور الماركسي سياد بري. والواقع أن الولايات المتحدة الأمريكية لم تزد الصوماليين إلا بؤساً إذ جاءت إليهم راغبة في الهيمنة على منطقة استراتيجية بالغة الأهمية، وأصبح شعار "إعادة الأمل" مادة للسخرية أكثر منه محاولة لتبييض وجه الولايات المتحدة الأسود، فالبرغم من أن الصومال من أفقر بلدان العالم إلا أن تدخل الولايات المتحدة الأمريكية زاده فقراً على فقر، وحروباً على حروب وضياعاً فوق ضياع.
انظر: مقال: عملية إعادة الأمل إلى الصومال.: http://www.almoslim.net/node/83347

سكان الدول الغربية على دماء الشعوب المتقاتلة في العالم الثالث، فالحرب في دول العالم الثالث تعني خرابا ودماء لشعوبها، وتعني أيضا ازدهارا وتقدما لدول العالم الأول المتقدمة (المستعمرة سابقا)، التي أنشأت مصانع الأسلحة، وتبحث دوما في سبل تشغيلها، ولن تجد أفضل من إحياء الماضي، الذي زرعته بخرائطها الملغومة، لتنفجر حروبا متى شاءت، مما يمنع هذه الدول من النهوض، وتبقيها في رهان المستعمِر.

أما خاتمة الرواية، فهي ذات خصوصية، ومن الأفضل استحضار منهج الهرمينوطيقا ليعيننا على قراءة أحداثها والوعي بمآلها.

فمن نظريات الهرمنيوطيقا، طروحات "هبرماس"، والذي يؤكد أن المعرفة هي نتاج المجتمع، وهي عرضة في كثير من الأحيان إلى التزييف والتشتت، وأن التأمل النقدي كفيل بكشف هذا الزيف والتغلب على هذا التشيؤ. فالمعرفة خاضعة لإرادة القوة، التي تفرض على الشعب ما تشاء من معلومات، خاصة إذا كانت القوة قوة السلطة (٢٥).

وهذا ما حدث بالفعل مع هذه الرواية، فسببُ الحرب هو فرض إرادة القوة من قبل المستعمر الأجنبي، ورسمه لخرائط تقسّم القرن الإفريقي، ومن ثم فرضها بالقوة على الشعوب، ثم قيام حكومات هذه الدول، بعد استقلالها بتدريس خرائط المستعمر لأبناء الشعب على أنها تراب الوطن كله، وتلك هي الرواية الرسمية. إلا أن الشعب يتداول فيما بينه – شفاهة

---

٢٥) فهم الفهم: مدخل إلى السيميوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامر، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٣٩٧، ٣٩٨ .

– المعلومات الحقيقية حول هذه الخرائط المفروضة، ليتحدى زيف السلطة. وهو ما تم لدى الصومال نفسه، تحت حكم سياد بري، الذي انشغل بقمع الداخل وتثبيت دعائم سلطته، على حساب جمع شمل وطنه الممزق أو رعاية سكان الصومال الكبير الموزعين في دول عديدة.

ونفس الأمر، حدث في المقابل مع الدولة المحتلة "إثيوبيا"، عندما اعتبر "هيلاسلاسي" –امبراطورها– أن الأوغادين جزء من أرض إثيوبيا، فأراد تشكيل هوية من شعوب متعددة، لتكوين إثيوبيا الكبرى. وحدث أيضا، مع الطرف الأضعف، في إقليم الأوجادين، عندما رفض أهله فرض اللغة الأمهرية عليهم من قبل المستعمر الإثيوبي، وتمسكوا بهويتهم الصومالية، رافضين الرواية الحكومية.

الخاتمة تحمل الكثير الذي يمكن تأويله في ضوء أحداث النص. ولاشك أن الخاتمة تشير إلى مصير "مصرا" وقد وردت إشارات إلى اختفائها، فهناك شكوك أن تكون جبهة تحرير الصومال الغربي على علاقة بما حدث لها (٢٦)، تبدأ النهاية بالمفاجأة التي رآها عليه بعدما افترقا، حيث لاحظ عسكر أن "صوتها فقد وزنه، وتحول صوته (هو) إلى صوت رجل، أما جسمها فقد تضاءل ونحف وانكمش، إلى نصف ما كان عليه، بينما ازداد هو طولا وعرضا، وأمسى أكثر وسامة" (٢٧)

المقارنة في الوصف الجسدي لعسكر ومصرا، جاءت على النقيض،

---

[٢٦] الرواية، ص٣٠٠.

[٢٧] الرواية، ص٢٤٠ .

فبعدما تفارقا، تقابلا من جديد، كانت المفاجأة لمن يعرفهما: مصرا أنحف، وضعف صوتها، وهزمها الكبر، أما عسكر فهو مكتمل الرجولة طولا وعرضا، وأكثر وسامة.

إنه السن وتبدلات الزمن، أثّرا –في كليهما– التقدم في العمر، مصرا اقتربت من الكهولة، وعسكر قارب الشباب، وتلك دورة الحياة. هذا الظاهر سرديا، ولكن الواقع غير ذلك، لقد عانت مصرا من فراق عسكر، باتت وحيدة وسط أقارب عسكر، وكانت ذريعتها للتواجد بينهم كونها راعية للطفل الصغير، ومؤتمنة عليه. فهل انعكس حزنها على جسدها؟ وهل كتم عسكر الحزن في صدره، أو انشغل بأسئلة هويته ووجوده عن التفكير في ألم الفراق؟

عندما تقابلا ثانية، حكت له عما أصابها، مقررة أنها ليست من الأعداء كما أشاعوا عنها بالرغم من كونها إثيوبية، مذكرة بتاريخها وماضيها، فقد تزوجت صوماليا من الأوجادين، وأنجبت منه طفلها الذي توفّي لاحقا، وكان سبب اختفائها هو ذهابها للأعداء تبيع لهم اللبن، لأنها وجدت أهل الأوجادين يعانون الكثير، واللبن لديهم فائض، وهي استغلت معرفتها باللغة الأمهرية لمساعدة أهل أوجادين، فاتهمها كل فريق أنها عدوة لهم، إلا أن انتماءها الحقيقي لبلد عسكر.

وقد أكدت مصرا أن الصوماليين تفوقوا في بداية الحرب على الإثيوبيين وحرروا الكثير من قراها وأراضيها خلال سنة، ولكن تدخل الاتحاد السوفيتي لصالح إثيوبيا أدى لتغيّر ميزان المعركة لصالح الإثيوبيين،

وكانت مجزرة كبيرة ضد أهل الأوجادين، وإحساس بالمرارة والمهانة لدى الصوماليين الذي استبسلوا في الحرب، وكان منهم الكثيرون المستعدون لتجنب الموت. واعترفت أن هناك من أعطى الإثيوبيين المعلومات الكثيرة التي ساعدتهم على الانتصار ولكن ليست هي. وكم كانت الكارثة، عندما أخبرته أنها تعرضت للاغتصاب من اثني عشر إثيوبيا ([٢٨]).

كانت تحكي أمام هلال وصلاتو، اللذين شاركاها في الهم، وتعاطفا معها. لقد ظهرت الحقيقة، فإذا بمصرا شاهدة محايدة على ما تم في أوجادين، وهذا يفسر قلقها من أخبار انتصارات الصوماليين في البدء على الإثيوبيين، فقد كانت تستقبلها بحذر، موقنة أن إثيوبيا لن تتهاون في استعادة خسارتها بأي ثمن، وهو ما تم لاحقا. بانت حقيقة مصرا، تتمتع بالذكاء الذي جعلها تقرأ الأحداث، متطلعة للمستقبل، وهي تعلم جيدا أن العبرة بالعاقبة، وليس بمجريات الحرب الدامية.

الغريب في الأمر أن صلاتو لم تكن تأمن لها، لذا عندما اختفت "مصرا" بعد ذلك، حضت زوجها وعسكر على إبلاغ الشرطة، وهي تخفي سعادة لابتعادها عن حياة عسكر. وكم كانت المأساة أنهم عثروا على مصرا مقتولة، ممزقة الجسد، وأخبر هلالُ عسكرَ عن شكوكه بأنها تعرضت لجريمة قتل طقوسية (حسب الطقوس الوثنية الإفريقية)، لأنهم وجدوها منزوعة القلب، قبل أن يلقوا بجسدها في البحر ([٢٩]). لقد علم عسكر من هلال

---

[٢٨]) الرواية، ص٢٤١.

[٢٩]) الرواية، ص٣٠٩ .

أن هناك شيخا حضر في جنازة مصرا، وتلا عليها آيات من القرآن الكريم، وكانت تحديدا الآيات (١٣، ١٤، ١٥) من سورة لقمان، حول وصية لقمان لابنه ألا يشرك بالله إن الشرك لظلم عظيم ثم الوصية بالإحسان إلى الوالدين. وعندما ذكر هلال ذلك بحضور صلاتو، بكوا جميعا، وتلاقت أياديهم ([٣٠]).

تلك هي الخاتمة، مقتل مصرا بجريمة وحشية، وإلقاؤها في البحر، ورجوع عسكر إلى ذاته، محاولا لم شتاتها من جديد، ليستقر على هويته ويحدد انتماءه.

وليظهر بُعدٌ ثالث كان متواريا في السرد، وهو حضور الموروث الإفريقي الوثني، الممثل في طقوس القتل لإرضاء الآلهة، لتكون مصرا ضحية لتقاتل المسيحي والمسلم من ناحية، وضحية للرواسب الوثنية من ناحية ثانية.

الخاتمة مفتوحة الحدث والدلالة، تعبر عن عزم عسكر على سلوك جديد يتمثل في التمسك بثقافته العربية والإسلامية، وتمسكه إلى النخاع بصوماله الكبير.

أما مصرا، فهي تمثل أزمة مختلفة، لأنها مسلمة تنتمي إلى إثيوبيا، عاشقة للصومال وأهل أوجادين، ولكنها ناطقة باللغة الأمهرية واللغة الصومالية وتجهل العربية. إنها مثال للحيرة والاضطراب، ومثال للتعايش

---

[٣٠]) الرواية، ص٣١٣.

الإنساني في أوقات الوئام، وضحية مقتولة في أوقات الحرب تلك التي تكون فيها التصنيفات حَدَّية، إما مع أو ضد، وهي كانت إثيوبية تعيش في أوجادين، مسلمة ناطقة بالأمهرية، على عكس ديانة إثيوبية الرسمية وهي المسيحية. أرادت مساعدة من تحبهم من أهل الأوجادين، من خلال إجادتها للأمهرية، فتعرضت للاغتصاب من إثيوبيين، والاتهام بالتجسس من الصوماليين المجاهدين. ولقيت حتفها بجريمة تعيد الطقوس الإفريقية المرذولة، حيث انتزعوا قلبها تقربا للآلهة.

إنها الحرب، لا مجال فيها للهويات المتعددة، أو الانتماء لهويتين متنازعتين، ومن يفعل ذلك محاولا التوفيق أو إيجاد مجالا للتلاقي فلن يفهم موقفه، وسيخسر الطرفين. ولكن الخاتمة حملت أملا جديدا في عسكر، الذي انفتح المستقبل أمامه، بعدما تعمّق قراءةً في تاريخه، لتكون الرسالة: لن نتقدم ونحسم خيارات المستقبل إلا بحسم هوية الصومال الكبير، وجمع شتاته، ولن نتقدم إلا بالمعرفة، وتأمل الذات بوضوح وليس عبر مرآة معلقة، لأنها في جميع الأحوال خادعة، فليكن التأمل بالحوار المباشر.

المبحث الثاني

"خرائط"
البنية السردية والشخصيات

في مفهوم البنية وتشكلاتها:

النص الأدبي جماع لعناصر جمالية متعددة، تشكّل في مجموعها وتلاقيها البنيةَ السردية، لتكوّن مبنى ومعنى. يشتمل المبنى في النص السردي على متن الحكاية، بغض النظر عن ماهيتها وكينونتها. فيمكن أن تكون قصة أو حكاية شعبية أو نصا شفاهيا مرويا من قبل أحدهم، ومعه يتكوّن المعنى، الذي لن يخرج في النهاية عن إطار الحكاية، وما فيها من طروحات ومواقف وشخصيات.

يأتي دور الجماليات التي تشكل النص في مرحلة تالية، فالجماليات جزء أساسي من تكوين النص، وأيضا من تلقيه، فذائقة المتلقي قد تسمع الحكاية الشفاهية المروية بالعامية ومفرداتها البسيطة، ولكنها لن تتذوقها إذا رويت دون فن في الإلقاء والتأثير والتشويق، لافتقادها جماليات السرد. وهنا تكمن براعة السارد، وقدرته على تشكيل نصه.

في علم السرد، معلوم أن النص السردي له مستويان: القصة والخطاب، القصة تشمل الأحداث المقدمة المصاغة، التي هي مادة خام تشكل جوهر الحكاية، ويمكن تقديمها أو صياغتها بأي شكل: رواية، مسرحية، فيلما، مسلسلا.. أما الخطاب فينشأ من وجود سارد يحكي

القصة، وهناك مستقبل / متلق لها، والسارد له أغراض / رسائل يروم توصيلها إلى المتلقي، وبالتالي فإنه يصوغها بكيفية ما، وبمفردات وتعبيرات ما، من أجل إيصال المراد ([1]). من هنا تتشكل البنية السردية، التي يجب دراستها بوصفها حكاية وخطابا، تشكيلا وإبداعا، أسلوبا ومفردات، علامات وأيقونات.

وفي النص السردي لرواية "خرائط" نرصد بنية سردية ذات تشكيل مختلف، مصحوبة بخطاب سردي، يتبنى قضايا عديدة. جاء تشكيل المبنى في ضوء المعنى، بمعنى أن السارد أقام بنيته الجمالية السردية بطريقة تخدم المعنى المراد، وفق رؤية جمالية، تهدف لإيضاح الشخصيات، والبرهنة على مواقفها، وتبسط القول في الأحداث وتداعياتها. وهو ما سنقوم بمناقشته، وفق مفاهيم التشكيل السردي للخطاب، دون الاكتفاء برصد الجماليات، فلا معنى لجماليات دون قراءة تأويلية تنظر في دلالتها، وهل كانت في خدمة النص أم كانت عبئا عليه.

الصيغ السردية:

وهي أولى علامات تشكيل البنية السردية، والتي جاءت من مؤلف يمتلك ناصية السرد ويعلم تقنياته وأدواته، وقد استطاع توظيف مختلف التقنيات السردية بمهارة، مما يجعل عمله متميزا مشوّقا عميقا في الطرح

---

[1]) مقولات السرد الأدبي، تزيفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان، فؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات (مجموعة مؤلفين)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٠م، ص٤١.

والدلالات، وجاء استخدامه لهذه الصيغ في وعي تام بأن كل تقنية لها دلالاتها ودورها في البناء السردي، الذي يهدف في النهاية لاستيفاء رسائل النص.

فإذا تناولنا البنية من زاوية الصيغ السردية المستخدمة، فإن توزّع الصيغ جاء على نمطين رئيسيين ذكرهما أفلاطون قديما، وأكد عليهما النقاد في العصر الحديث: وهما العرض والحكي، فالأول معني بتقديم الحدث بشكل مباشر دون وسيط، أما الثاني فيُحضر بوصفه وسيطا شاهدا على الحدث أو الموقف، ويرويه في ضوء ما شاهده، وهو في هذه الحالة يعد حاكيا غير مباشر (٢). ذلك ما أكده تودوروف أيضا بأن الحضور في النصوص السردية ينقسم إلى قسمين: العرض والحكي، موضحا أن قص أحداث غير ملفوظة لا يستلزم وجود تنوع في الصيغ، أما قص الكلام فيمكن أن يكون فيه صيغ عديدة، لأن الكلام يمكن أن يقدم بصيغ مختلفة(٣). ومن خلال هذين الأسلوبين، انبثقت أساليب سردية أخرى، تتمحور في أربعة أساليب، فهناك الأسلوب البانورامي ويقابله الحكي الخالص، والأسلوب الدرامي المشهدي، وتقابله المحاكاة الخالصة (٤).

---

٢) نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣٣ .

٣) الشعرية، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م، ص٤٠.

٤) التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م، ص١٥٨.

وتتوقف براعة السارد وقدرته على توظيف تلك الأساليب والتنويع فيها، بما يثري متنه السردي جماليا، ويثري ذائقة المتلقي.

إذا نظرنا إلى الصيغ السردية المستخدمة في روايتنا "خرائط"، سنلاحظ اعتمادها تقنية الحكي وليس العرض، فالرواية مصاغة من منظور البطل عسكر وعلى لسانه، ومنذ البدء إلى الخاتمة، فإن الحكي يدور معه، ويتقلب مع خواطره وأسئلته، حتى المواقف والأحداث الحوارية، فإنها تقدم بصيغ الاسترجاع أو التذكر. إنها رواية الإبحار في الذاكرة، من الماضي إلى الحاضر، ثم التقدم في أحداث الحاضر والعودة ثانيا إلى الماضي. فهي أشبه بتقنية الارتداد، المستندة إلى تيار الوعي. وقد جاهر بذلك منذ الأسطر الأولى في الرواية، يقول: "تجلس متأملا، تعابير وجهك مرهقة..، تستحضر الماضي، الماضي الذي ترى فيه جوادا يسقط راكبه، الماضي الذي تتبين فيه طيرا يكسر قشرته ليطير في سماوات الحرية. وخارج ذلك الماضي نفسه يظهر رجل متلفعا بعباءة، مثقبة غير مرقعة، كل ثقب بحجم النافذة، وكل نافذة بحجم السر الذي ترتبط به، وكأنه الروح الوحيدة التي امتلكتها"(٥)

فالإشارة منذ المطلع بأن وعيه قد نضج، متجاوزا مرحلة الطفولة، وهو الآن في درج الشباب، ينظر إلى الماضي فيجده مكبِّلا له في مستقبله، لا يستطيع نسيانه ولا الفكاك من إساره، إنه ماض كالحصان، إذا امتطاه صاحبه فحتما سيسقط من عليه، والمفارقة أنه لا يستطيع التخلي عن هذا الحصان، لأنه جزء منه، بل هو تكوينه الأساسي. ماضينا يقبع في أعماقنا،

---

٥) الرواية، ص١٣.

قد نتجاهله، ولكنه يظل ضاغطا علينا، مختبئا في ردهات النفس، يبزغ من العقل الباطن إلى العقل الظاهر. فإذا أمعنّا في كتمانه، فحتما سيكون انفجارا. ويأتي التشبيه الثاني، بأنه – أي عسكر – مثل طير حانَ لحظة فقس بيضته، وخروجه منها، بكسر قشرها، إلا أنه يكتشف أنه عاجز عن كسر قشورها، وغير قادر على الطيران. ونفس الأمر لا فكاك من البيضة، لأنها التي كوّنته. إنه ماضينا، الذي كوّن شخصيتنا، فإذا كان معقدا، فلن نخرج من بيضته، رغم أن جزءا من قشرتها قد تكسر، وبدا الطائر يرنو إلى ضوء الشمس، ولكنه مقيد من الخروج والطيران. أما التشبيه الثالث، فهو أقرب إلى الطابع الفانتازي، رجل متلفع بعباءة مثقوبة، وكل ثقب بحجم النافذة، والنافذة تنفتح على العالم، ولكنها مغلقة بأسوار هي أسرار حياته.

إن مفتتح الرواية هو المعبر عن فكرتها الأساسية بل وهو منطلق الفهم لبنيتها السردية، فلم يلجأ المؤلف الضمني إلى البنية التقليدية، المتدرجة من الطفولة إلى الشباب، عندما يعرض علاقته بمصرا، المرأة التي قيّدت حياته، بل هي ماضيه. وإنما انطلق يحكي في نضجه ووعيه الكامل، مسترجعا أحداث حياته، متأملا ما فيها، برؤية تعرض وتنقد وتناقش، رؤية قد تكون مضطربة أو متأرجحة، ولكنها بلا شك فارقة، لأنها جعلت الشخصية الرئيسة "عسكر" محلّقا، يبحر فيما قبل مولده، مستحضرا أبويه اللذين لم يرهما، وسمع عنهما في حياته سردا متقطعا، على قدر استيعابه في سني طفولته وصباه ومراهقته، فجمع المحكي، ورتبه في ذاكرته، ووضعه في اتساقه مع ماضيه، الذي ستفور به أسطر روايته.

يقول مناجيا نفسه: "لك أنت أيضا، رغم أنك صغير على الفهم، تحدثت عن أسرار والديك، لم يكن أي أحد مستعدا لإخبارك بها. حدثتك عن السبب الذي جعل أمك تختبئ في الغرفة التي وجدتك بها، وسبب موتها بطريقة سرية هادئة. وهمست في أذنيك أيضا بأشياء عن أبيك الذي توفّي قبل بضعة أشهر من ولادتك، في ظروف غامضة، في سجن ما، من أجل مثله العليا" ([٦]).

هنا نعلم أن مصرا كانت مستودع أسرار المحيط الذي عاشت فيه، علِمَت كل شيء عن الصغير والكبير، عن أبوي ابنها غير العضوي "عسكر" فأخبرته عن والده، لنكتشف أن والده من هؤلاء المعارضين، الذين كانوا ضحية لنظام قمعي، قد يكون ضحية لسلطات الاستعمار أو سلطة الحكم الوطني بعد الاستقلال، فالزمن يشير إلى توقيت متقارب من وجود المحتل الأجنبي وتسليمه السلطة للحكم المحلي. إذن، كانت مصرا عالمة بظاهر الأمور وبواطن الأسرار، ونقلتها همسا وحكيا إلى ابنها الذي آنس وحدتها، وأشبع أمومتها. لذا كانت تناديه "يا أعز الناس يا عالمي الصغير. ثم تتحول للكلام بالأمهرية لغتها الأم، ثم تمطرني بالقبلات"([٧]).

ومن هنا ندرك أيضا: لماذا أراد التحرر منها؟ لأنها لم تجعله ابنا لها فحسب، وإنما عالمها الذاتي الصغير، تفِرّ إليه من سطوة العالم الخارجي، تحدثه بلغته المحلية التي اكتسبتها من عيشها مع أهله، ثم تتكلم بالأمهرية

---

[٦]) الرواية، ص١٨.

[٧]) الرواية، ص٣٨.

لغة أهلها، التي بات يفهمها عسكر دون شك، بحكم التصاقه المباشر الدائم لها.

ونجد في ختام الرواية مفارقة تؤكد ما ورد في مطلعها، بأنه كان يروي القصة من أجل معرفة كينونته، وعلاقته بمصرا، التي شكلت وجدانه، فقد أعاد روايتها مرات ومرات، يقول: "رواها في الوهلة الأولى بوضوح ودون زخارف مجيبا على أسئلة ضابط الشرطة، ثم رواها إلى الرجال الذين يرتدون العباءات، الرجال الذين يشبهون الغربان ولهم جماجم بيضاء. ومضى الزمان على وجه عسكر، كلما أعاد رواية القصة مرة أخرى.. وشيئا فشيئا أصبح هو المدعى عليه، وكان كذلك في الوقت نفسه المدعي والمحلف. وفي الأخير كي يسمح لشخصياته المختلفة أن تلعب دور القاضي والجمهور والشاهد؛ رواها لنفسه" (٨)

نكتشف من هذا التصريح، أن ما قرأناه مجرد رواية (أو أكثر من رواية)، من حكايات ساقها شفاهة أو كتابة، حكاها لأشخاص عدة، منهم ضابط الشرطة الذي أراد معرفة كل شيء عن مسرا القتيلة، التي أُخرِجت جثتها من البحر، وكان عسكر أقرب الأقربين لها فلزمت شهادته. ولم تكن روايته مكتملة في نسق واحد، وإنما إجابات لأسئلة الضابط، ومنها يمكن معرفة الخطوط العريضة. أما التفاصيل فكانت من نصيب الأشخاص الآخرين، الذين أنصتوا له، وتجاوبوا مع روايته، استفسروا منه قليلا، ولكنه حكى عن مصرا كثيرا، أراد البوح والفضفضة.

---

٨) الرواية، ص٣١٨ .

أيضا، فإن المقطع السابق، المقتبس من الخاتمة، يفسر لنا معطيات سردية كانت غير معلومة أو لا تتسق مع علاقته بمصرا، فمرات يكون حانقا عليها، ومرات أخرى عطوفا عليها، قد يدينها أو ينتصر لها، وهذا يتوقف على المستجد من المعلومات التي يحصل عليها ممن حوله. إنه يشير إلى موقفه المتفاوت والمتذبذب، ففي إحدى رواياته التي حكاها عن مصرا، فتارة يكون مدّعيا عليها، وتارة يكون قاضيا محلّفا. يعترف تارة بذنبه طالبا من مستمعه الحكم. وفي جميع الأحوال، فإن هذا المقطع، يشي بجلاء، أن عسكر في حالة من جلد الذات، والمراجعة النفسية، يخشى أن يكون قد ظلم مصرا، وفي نفس الوقت يخاف أن يكون متجنيا عليها. فيمكن الجزم بأن بنية السرد قائمة على مثل هذا الحكي المتقلب.

وها هو يُحدّثُ عما في خاطره نحوها، بعدما هاجر لمقديشيو، وقد علم أن مصرا متواجدة في المدينة خلال إقامته عند خاله "هلال"، وقد سمع ما فعلته، وتذكر علاقاتها الجنسية المتعددة، والتي كان شاهدا عليها عندما يستيقظ، ويجدها عارية في أحضان أحدهم، يقول عسكر بقرف:

"إن تكن مصرا في مقاديشو فمن غير المحتمل أن تعود إلى مشهد خيانتها، إن ماضيها الذي أمسى اليوم غير مشرف مثلما كان اسمها، سيمثل أمامها تماما كالطفل العاري.. وتمنى (هو) أن تنتفخ بالخطيئة، وتعاني (هي) من لسعات العار، وتمنى أن يتجمد نخاع عظمها من البرد الذي تتعرض له، ودعا عليها أن تبقى ملعونة وبلا مغفرة أيضا"(٩).

---

٩) الرواية، ص٧٨ .

عبارات تفور بالكراهية والحقد وتمني الموت والعار لمن ربّته، نسى كل الذكريات الجميلة معها، واكتست نفسه بالرغبة في الانتقام، عندما جاءته أنباء عن خيانتها لأهل أوجادين، فاستحضر كل رذيلة لها، وهو يعلم حجم رذائلها السرية.

نلمح أيضا في الصيغة السردية بنية الأسئلة، فنلمس الإكثار من الاستفهامات شائعا في الأسلوب السردي، في سعي إلى البحث عن هوية البطل، يتساءل عسكر : "أنت سؤال على نفسك، وهذا حق، لقد أصبحت سؤالا لكل الذين قابلوك، أولئك الذين عرفوك، أولئك الذين لهم أي ارتباط بك، أنت تشك أحيانا فيما إذا كنت موجودا خارج أفكارك، خارج رأسك أو رأس مصرا" (١٠).

لم يكتف عسكر بما باحت به مسرا، فهناك الكثير من المسكوت عنه، ولأنه امتلك عقلا متسائلا، شأن عقول الفلاسفة، فلم يقنع بالإجابات المقدمة إليه، وإنما جعل كل شخص يقابله موضعا لأسئلته، فإذا عرف إجابات، ظهرت أسئلة أخرى، لم يهدف إلى جمع المعلومات فقط، وإنما أراد التحرر من إسار مصرا، التي شكلته، وكوّنت عقله، تلك المرأة الذكية، التي أعلمته بكل شيء، ويشتاق كثيرا لكلامها وبوحها وحكاياتها، فستظل هي المسيطرة على ذاكرته وتفكيره، فسعى هو لبعض التحرر من إسارها، وإعادة قراءة علاقته معها وتحجيم تأثيرها عليه.

يمكن القول إن الصيغة السردية في هذه الرواية تبدو في ملامح عدة:

---

١٠) الرواية، ص١٣

أولها: إن السرد كله يتدفق من قناة واحدة، تلك التي يرويها عسكر، يذكر بها ما شاهده وما سمعه وما حدثته عنه بقية الشخصيات من حوله. أي أنه احتكر السرد، وجعلنا نقيس الأمور بمقياسه هو، ووفق ما يقرره. مما ينسجم مع الرؤية العامة في الرواية، فالأزمة المحورية أزمة شخص هو عسكر، وإن أشار لأزمات آخرين، مقررا منذ البدء وإلى المنتهى أنه الحاكي، فلا مجال لصوت غيره.

ثانيها: أن الصيغة السردية تأسست على بنية استفهامية، ظاهرة في ديمومة استفساراته، بأسئلته مكررة، أو متناقضة، فقد يسأل عن المعنى وضده، ولكنه في جميع الأحوال يسأل، وهذا يتسق مع الرؤية الكلية أيضا، فمن الثيمات الأساسية في الرواية البحث عن هوية البطل عسكر، وعن إجابات لأسئلة عميقة أو سطحية.

ثالثها: جاء حكي عسكر نفسه غير متسق نحو مصرا، ما بين حب وكره، رغبة في التواصل مع مسرا، ورفض للقائها، وهذا يعكس تمرده الذاتي ضد سيطرتها النفسية والعقلية عليه، وتوقه إلى حنانها ودفئها. فهو صيغة متضادة، ولكنه متسقة مع نفسية عسكر المتقلبة، الحائرة، غير محددة الاتجاهات ولا تملك معايير.

رابعها: أشار عسكر في ختام روايته عن مصرا عشرات المرات، وفي مواضع مختلفة، فمرات يكون دائنا لها أو مظلوما أمامها أو ظالما لها. مما نرصده في البنية السردية من آفة التكرار لأحداث كثيرة، وأسئلة متعددة، منها تساؤلاته عن الموت، والدم، والماء، وعن ماضي مسرا نفسه.

خامسها: في تأويل الصيغة السردية في الرواية، نجدها معتمدة ما يسمى اصطلاحا "تأويل الارتياب"، وهو اتجاه تأويلي يعني سعي بطل السرد بجهود حثيثة لمعرفة الحقيقة، تساوي جهود من يسعى إلى تزييف وعيه، فهو يستخدم إرادته بقوة من أجل تحرير نفسه من مقولات متوارثة وأفكار وقناعات زيّفت وعيه([11]). وهذا ما ينطبق على شخصية عسكر، ويفسر التناقضات الذي نجده في حكيه السردي، وأسئلته المتعددة والمكررة، فهو يرتاب في كل شيء وفي كل فكرة، بل في كل شخص، آملا الوصول إلى عدة حقائق عن هويته وعن مصرا وعن ذاته.

الصوت السردي وتعدد الضمائر:

الأصل في السرد أن هناك شخصية تروي، بنفسها أو عن نفسها أو عن غيرها. فالحاكي يحكي عن تجربة رآها أو سمع عنها أو مرّ بها، وستتغير ضمائر الحكي تبعا لذلك، وما دام هناك حاكٍ، فلابد من وجود ضمير يظهر في ملفوظه.

فأي بنية سردية / حكائية لفظية، تستوجب حضور شخص ما يتلفظ ويعبر عن المواقف والأحداث أو الشخصيات التي تعجز في التعبير عن نفسها بنفسها من جهة، وتشبع نهم المتلقي بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى ([12]). فمثلما يتلهف المتلقي لسماع الأحداث، يحتاج إلى سارد يحكي له، من زاوية معينة، تظهر موضعه

---

[11]) فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص٤٣٨، ٤٣٩ .

[12]) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، عبد العالي بوطيب مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء ١٩٩٣م، ص٦٨ .

من الحكي، أي كان بطلا فيه وجزءا منه أم عاصره وشاهده عن قرب، أو سمع به مرويا على شفاه الآخرين. فمن لوازم التلقي للسرد: حكاية، وحكاء، ونص، الحكاية بها شخصيات وأحداث، والحكاء له زاوية يروي من خلالها، وقد يكون أكثر من حكاء، والنص به ضمير للسرد.

بالمقارنة بين الرواية التقليدية والرواية الحداثية وما بعد الحداثية من زاوية الحكي باستخدام الضمائر؛ نلاحظ أن الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي هي رواية الصوت الواحد بضمير واحد: الغائب أو المتكلم ونادرا ما تصاغ بضمير المخاطب. لذا، سماها نقاد الرواية بـ "الرواية المنولوجية"، ويقابلها في المضمون "الرواية البوليفونية" متعددة الأصوات، التي أبدع فيها مبكرا دويستفسكي، وتمتاز تلك الرواية بأنها متعددة في أصواتها، في حكيها أو نقلها للأحداث، ويتصف السرد فيها بالطابع الحواري أكثر من الطابع الوصفي السردي، بل إن هناك علاقات حوارية بين جميع عناصر البنية الروائية، أي يتم وضع هذه الأصوات في مواجهة بعض، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. خاصة أن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين النصي. وبالمناسبة، فإن هذا التعدد في الحكي ليس مقصورا على الرواية البوليفونية، وإنما هي سمة موجودة في حياتنا، بل هي ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى[١٣].

---

١٣) شعرية دويستفسكي، ميخائيل باختين، ص٥٩

وبناء على ما سبق، فإن الرواية البوليفونية – في الحقيقة – تعبير عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية. كما أنها كفاح ضد تشيؤ الإنسان، وضد تشيؤ العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل نظم مسيطرة مهيمنة ([١٤]). فالنظم والأشكال السلطوية المختلفة، تحتكر الرواية من منظور واحد، وتفرضها على الآخرين، السياسية والتاريخية وهذا يتناسب مع السلطات الديكتاتورية والنظم القمعية، فلا يمكن نعت النظام الرأسمالي بهذا، فالقمع كان من سمات المجتمعات الاشتراكية الشرقية، ومن دار في فلكها.

عندما نناقش الصوت السردي الحكّاء وتعدد الضمائر في رواية "خرائط" نكتشف أنها مروية في ظاهرها بصوتٍ حكاءٍ واحد، وهو "عسكر"، يسرد من منظوره الشخصي، ومن واقع فكره وخواطره وتجربته الخاصة؛ أحداثَها، وقد استخدم الضمائر المتعددة في سرده ما بين مخاطب ومتكلم وغائب، كذلك وجدنا تعددية في الأصوات السردية بصوت "عسكر" فقط، فذكر من الأحداث والمواقف ما يؤيد وجهة نظره فقط، وبالطبع غابت عنا أصوات الشخصيات الأخرى التي قد تعارض وجهة نظره، حتى مصرا ذاتها، لم نسمع منها صوتا أو رأيا إلا ما رواه "عسكر" عنها، ولكن هذا لا يمنع من وجود رسم للشخصيات، وأبعادها وأعماقها، حتى لو كانت وجهة نظرها تعارضه هو، فقد حرص على نقل كل ما يمكن

---

١٤) السابق، ص٨٨.وقد استخدم المؤلف مصطلح "النظام الرأسمالي" لنعت الهيمنة والسيطرة في المجتمع، والتي تنعكس على السرد.

معرفته أو مطلوبة معرفته عن الشخصية، متبعا في ذلك فلسفة أدب ما بعد الحداثة، بعرض وجهات نظر متعددة، لا تحتكر المعرفة، بل تكشفها أمام القارئ، وتترك له الحكم. فاكتملت الشخصيات في البنية السردية فيما يخدم موضوع الرواية الكلي.

وتجدر الإشارة إلى اهتمامه بالتنبيه على أنه أمين في نقل كلمات وردود فعل الشخصيات كما هي. ولنقرأ ساعة رحيله إلى مقاديشو، يقول واصفا تلك اللحظة:

"حدّث عقلك نفسه عن حقيقة أن مصرا لم تكن ذاهبة معك إلى مقاديشو. كنتَ تعسا، وأصررتَ على أن تأتي معك..، قال عمك: تقول مصر – وأنا أنقل كلامها بالنص – أنها تفضل البقاء هنا، حتى تغدو العظام البيض لمن لم يُدفَنوا مشوبة بسمرة تشبه سمرة الأرض" (١٥).

أراد معرفة موقف مصرا وسبب رفضها المجئ معه إلى العاصمة، فنقل سردا ما قالته، لنتبين عمق ارتباطها بالأرض التي عاشت فيها، وعشقت سمرتها، ولنعلم أن الشكوك التي أثيرت حولها كانت ظالمة لها، فمصرا متمسكة بأرضها إلى النخاع، رغم أن الأهل ليسوا بأهلها، فحفظت أياما طيبة عاشتها معهم.

ولا نعني بذلك أنه غير متحيز لفكرة أو قناعة، فالرواية كلها قائمة على التحيز للقضية الصومالية عامة، وأوجادين بالخاصة، فيما يسمى

---

١٥) الرواية، ص١٥٩.

"الانحياز الإيجابي" الهادف إلى تبصرة القارئ بالحقيقة الغائبة، والانتصار للشعوب المهضومة.

إنها رواية القضية الواحدة، ذات التداعيات والامتدادات المختلفة، قضيتها الصومال الكبير، وامتداداتها: أزمة أوجادين، تمزق وجود الشعب الصومالي في دول عديدة، التآمر الاستعماري ضد الشعب الصومالي، الذي لا تهمه إلا مصالحه، غير معني بوحدة الشعب وتميز ثقافته عن غيره من الشعوب حوله، الذي يريد أن يجد موطئا في القرن الإفريقي، وإبقائها في حالة مشتعلة، تتطلب وجوده العسكري، أو بسط نفوذه عبر أطراف تابعة له في المنطقة.

اتخذت الرواية هذه القضية خلفية فكرية لها، واتخذت من شخصية عسكر وعالمه وبحثه نموذجا معبرا وشاهدا على مجريات الحرب، وسعى في سبيل ذلك إلى بسط عوالم الشخصيات، وما بثته من آراء، مثلما عرض مواقف مَن كان مع مصرا أو ضدها، لتكون المحصلة أننا أمام سرد جمع مزايا الرواية التقليدية المتمثل في الحكي المشوق على لسان راو واحد، ومزايا الرواية متعددة الأصوات من خلال ذكر مختلف المعلومات المتعارضة والمتناقضة أحيانا والمستوفية للطرح المراد. وهذا كله ناتج عن رغبة المؤلف الضمني في مناقشة سؤال الهوية الخاص بعسكر، الذي يمثل شريحة كبرى من الصوماليين الذين جهلوا هوية مجتمعهم الصومالي المحلي والكبير، وفي إلحاح من المؤلف الضمني أيضا على تبصرة الضمير الإنساني بمآس عديدة تعانيها المرأة في هذه البقعة من العالم.

وإذا انتقلنا إلى مناقشة ظاهرة تعدد الضمائر في الرواية، فسنكتشف

أنها جاءت متراوحة، فيفاجئنا السرد في كل فصل أو عدة فصول بضمير مختلف عن سابقه، مما أدى إلى حفز القارئ واستنهاض تلقيه أمام هذا التنوع الضمائري، الذي ينعكس في لغة السرد. مما يجعل ذائقة القارئ متحسبة للتغير في ضمير الحكي بل وغير متفاجئة به، خاصة أن دلالته السردية وتأويلها حاضر في مثل هذه التغيرات. وأبرز الأمثلة على ذلك: الفصل الأول جاء مرويا بضمير المخاطب، وكأنه يضع عسكر في مواجهة نفسه أولا وكأنها متجسدة أمامه، وراح يتأملها ويناقشها بصوت عال، بل وأشرك القارئ معه في مثل هكذا نقاش وتأمل. يقول متوجها إلى ذاته:

"لم تكن مقتنعا بالعالم اللافردوسي الذي كنت مقذوفا فيه من قبل نجومك. مثل أي إنسان ذكي، لقد فتحت عينيك في عالم صغير مظلم، تصرفتَ كأنك لابد أن تجد وتلمس العالم خارج نفسك، وهذا ما فعلته كي تعيد التأكد من استمرارية معينة"(١٦)

المقطع السابق دال على ذات عسكر التي تقرأ نفسها متأملا عالمها الطفولي الذي وجد نفسه يعيش فيه مع مصرا، فلم يكن عالما مثاليا، ولم يكن لديه القدرة على تغيير هذا الوضع المفروض عليه وهو طفل، ولكنه حلم بتغييره، والخروج من شرنقته. إنه نفس حساسة، ترصد وتسجل في أعماقها كل ما عنّ لها وعانته، وأراد من استخدامه ضمير المخاطَب أن يكون عقلا ناقدا لذاته أولا، ولذوات الآخرين من حوله ثانيا، كما أراد أن يكون مرآة يرى في نفسه وهو في سن راشدة.

---

١٦) الرواية، ص٢٤ .

أما في استخدامه لضمير المتكلم، فقد كان يترك العنان مسترجعا ذكرياته الخاصة مع مصرا تحديدا، وقليلا ما تكون عن آخرين. يقول وهو يتذكر سعيدا:

"في الماء العميق رأيت مستقبلي، قرأته لي مصرا، التي كانت موهوبة في مثل هذا النوع من قراءة الطالع، من خلال موجات الماء أو في رعشة اللحم أو في بركة الدم، ماء في حاوية أو دم في أخرى، الدم من دابة مذبوحة...، ولكن هل كان يحدث هذا لعواطف دينية أو صحية، لم تكن مصرا تعلم، على أية حال كانت تعرف كيف تقرأ المستقبل" (١٧).

إننا هنا إزاء أمرين: الأول يتعلق بذاته، واهتمامه بالمستقبل، وتلك مشكلة كان يواجهها، فالمستقبل أمامه غائم بشكل كبير، لا يملك عقله الطفولي أو الصبياني تصوره بشكل مكتمل في ضوء عيشه في مجتمع "أوجادين" المحتل من إثيوبيا، وسوءات الحكم الإثيوبي مع أهل أوجادين. الأمر الثاني: أن مصرا نقلت إليه تصوراتها وقناعاتها الشعبية، المتمثلة في إيمانها بقراءة الطالع، ويفاجئنا السارد هنا بتقديم ألوان جديدة يمكن أن يقرأ منها طالع الإنسان، واضح أنها ترتبط بالموروث الإفريقي، الذي يهتم كثيرا بالذبح والدماء وتقديم القرابين إلى الآلهة. فيمكن لها قراءة الطالع في تموجات السوائل: الدم، الماء، أو في تموجات قطعة اللحم الحي، التي تنظر إلى الخطوط فيها كأنها راحة اليد لمن يقرأ الكف.

---

١٧) الرواية، ص٥٣ .

ونتوقف هنا عند أيقونتين تكررتا في البنية السردية: الماء والدم، وبعيدا عن الإشارة إلى المستقبل وقراءة الطالع، فإن إلحاح السارد عليهما جاء بوصفهما مكونين للسلالة الإنسانية، فالدم لحمة القرابة، التي إن اتسعت تكون عشائر وقبائل، تمتد لتكون شعبا واحدا متجانسا، على غرار الشعب الصومالي الكبير، أما الماء فهو عنوان القرن الإفريقي، الذي هو ضلع ممتد في مياه المحيط الهندي، وفي أرض الصومال ماء وفير: ماء نهري (من أنهار قصيرة وكثيرة) وماء المطر (الذي يبدأ من شهر مارس وينتهي في أكتوبر ونوفمبر، مخلفا بحيرات عذبة). بجانب أن الماء أيقونة الحياة والري والخير.

أما ضمير الغائب فقد تواتر في السرد الإخباري عن الآخرين، أو في قضايا أراد مناقشتها وتعميقها، منها قوله وهو يصف شناعة الإثيوبيين خلال احتلالهم لأوجادين، وكيف اغتصبوا النساء وعاملوهن كأنهن جواري، والأمر بالطبع لا يقتصر عليهم، فالرجال أيضا في الصومال يعاملون المرأة الخادمة معاملة مهينة، ولكنهم لا يسقطون في حمأة الاغتصاب المهين، فالشعب لحمته واحدة، وأخلاق الإسلام متجذرة فيه، ممتزجة بعاداته وتقاليده، وهو في النهاية مجتمع عشائري قبلي، يضع العلاقات الجنسية ضمن مقايس الشرف، وما النماذج المقدمة عن معاملة النساء، إلا ظواهر طبيعية في المجتمعات البشرية، تم تركيز الضوء عليها سرديا، لتوضيح أن الجنس أكثر ما يذل المرأة، ويكشف أخلاق الرجل. وعن هذا، يروي عسكر بضمير الغائب:

"غزت أفكارَه الكثيرُ من شناعات الإثيوبيين، وليس كل المغتصبات من الخادمات، بل منهن عشيقات وعاهرات. الرجل في كل تلك القصص

هو الآخذ، والمرأة هي الضحية. لماذا؟ إن لم تكن المرأة أمك أو أختك أو زوجتك فهي عاهرة. هكذا قال له أحد زملائه. وفكّر عسكر، أية شوفينية مرعبة هذه. النساء ضحايا في كل القصص، التي فكّر بها: مصرا، شاهراويلو، وحتى كارين. هي الروح امرأة، يُضحّى بها ويذنب إزاءها وتظلم. كانت كارين روحا متفانية، ويثق بحقيقة كل ما أخبرته به عن مصرا. وثق بحقيقة استسلام جسد مصرا من أجل إنقاذ روحها، مفدية إيمان المقاتل من أجل سلامتها"([١٨]).

نرصد في المقطع السابق سمات عديدة حول مواضع استخدام ضمير الغائب، فهو يطرح قضية اغتصاب النساء من قبل الرجال عامة، ويدين الرجل في كل ذلك، فالمرأة هي الكائن الأضعف، خاصة إذا كانت تكافح من أجل لقمة العيش وطلبا للستر، مثلما فعلت مصرا، وسائر النسوة اللاتي يعملن خادمات، فصاحب المنزل يتعامل معهن بوصفهن جواريَ عنده، له أن يتحكم فيهن كما يشاء، فخياله يستثار أمام ضعفها الأنثوي، واستسلامها له سكوتا، طمعا في استمرار رزقها. بالطبع هناك نسوة عاهرات، وهناك رجال شرفاء، ولكن عسكر فرّق بين المرأة: المغتصبة المكرهة على فعل الجنس، وبين العاهرة بمقابل مادي أو الراغبة في النكاح وإشباع شهوتها. وفي المقابل، أطلق عسكر في تقييمه للرجال تعميمات مخلة (يخالفها سلوك الخال هلال مثلا)، فكلهن متجبرون وحشيون يتعاملون مع المرأة جسدا فقط. وربما يعود هذا إلى تجربته المريرة وهو طفل،

---

[١٨]) الرواية، ص٧٤، ٧٥ .

عندما كان يجد مصرا مستسلمة في علاقاتها الجنسية لعمه "قورح" أو لمعلمه الشيخ "عوضان" وغيرهما.

فهل كانت مصرا تتخذ من جسدها سبيلا لضمان رضا الرجال من حولها، وربما أيضا لإشباع شهوتها؟ هذا لم يجزم به عسكر، ولكن أكدته له محبوبته "كارين" أن مصرا أسلمت جسدها لبعض الإثيوبيين من أجل إنقاذ مقاتل، فشعر عسكر نحوها بتقدير كبير، يغفر لها نزواتها، ولا ننسى أنه يسرد روايته عن مصرا وهو بعقل راشد، ناضج، تخطى المراهقة واندفاع الشباب، وظهرت له أشياء في المراحل المتقدمة في الرواية، جعلته يعيد نظر في اتهاماته لمصرا وينصفها.

هذا، ويمكن أن يرد إشارة بضمير الغائب عن شخصية، ثم يعود إلى تفصيل علاقته الخاصة به بعد ذلك. فهو مثلا يكره عوضان، معلم القرآن والعربية له، يكرهه لأنه وجده– وهو طفل – في مرات كثيرة على الفراش مع مصرا عاريين، ثلاثتهم على فراش واحد. ولم يكن هذا السبب في كراهيته، وإنما يبسط القول بضمير المتكلم عن علاقته الخاصة بعوضان فيقول: "كرهت عوضان معلمي للقرآن. كرهته أكثر حين جلدني، لأنني فكرت أن كل جلدة كانت تعلن القتال، تحفر ثقبا في جدار وجودي. عندما أكون معه، عندما أكون في مدرسته، كنت أنطق كل صوت مشحونا بلهيب الحقد الذي أكنه له" (١٩).

---

١٩) الرواية، ص١٠٤، ١٠٥ .

عوضان مثال للمعلم القاسي مزدوج الشخصية، فالمفترض به أن يعلم الفضائل والقرآن، وهذا ما يفعله، ولكن بقسوة ووحشية، يضرب التلاميذ الصغار، ويجعل فعلي: الحفظ والتسميع مكروهين لديهم، لأنه مصحوب بالعقاب البدني، فيترسخ في ذاكرة الطفل ووجدانه أن حفظ القرآن المقدس يعني إيلاما جسديا له، وهو ما يفسره التصرف المقابل من عسكر بأن ينطق بصوت كريه محدثا ضجيجا أمام عوضان.

نلاحظ في المقطع أيضا استخدام ضمير المتكلم في الأفعال وفي إضافة ياء المتكلم إلى الأسماء في سرد علاقته الخاصة ومشاعره تجاه شخص عوضان، وأن أسباب كراهيته له تعود لمواقف رآها بنفسه كان ظالما متجبرا فيها، عليه كطفل وعلى مصرا كامرأة.

يمكن بلورة سمات تقنية الصوت السردي وتعدد الضمائر في الرواية في النقاط الآتية:

- اعتمدت الرواية على حكّاء واحد (عسكر)، ولكنها خرجت من ربقة السرد التقليدي الذي يخضعنا لمنظور شخص واحد، إلى فضاء رحب، فعسكر لم يروِ بأنانية، تنتصر لذاته، وتحتقر ذوات الآخرين، وإنما يروي ليصل إلى الحقيقة، وقد يدين نفسه فيها. يروي ليحدد مكونات هويته ليعرف كيف سيكون مستقبله. يروي ليعرض قضية الصومال الكبير واحتلال أوجادين ومظالم الاحتلال الإثيوبي. فتجاوز التجربة الذاتية – وإن انطلق منها – إلى آفاق من قضايا الفكر والانتماء والانتصار للقيم الإنسانية العليا.

- لم يلتزم بآلية واحدة في إيراد الضمائر في الفصول المختلفة، فمرات يكون الفصل كله بضمير واحد، ومرات تختلف أجزاؤه المرقمة، ويُقَدَّم كل جزء بضمير يختلف عن الآخر، المعيار في هذا مدى استيفاء الضمير بالدلالة المطلوبة، وتعبيرها عما يريد.

- لقد استخدم ضمير المخاطب في المواضع التي يناقش فيها ذاته، ويواجهها بجملة من الحقائق عن حياته، فيكون عقله أمامها مثل المرآة، يتأملها ويناقشها، ويعلل سعيه للخروج من دائرتها المكبلة لفكره وشخصيته.

- ارتباطا بالنقطة السابقة، فإن ضمير المخاطب للنقاش العلني مع ذاته، وضمير المتكلم عندما يسرد جوانب خاصة من حياته، وضمير الغائب لتقدم المزيد من المعلومات والمواقف والأحداث، عن شخصيات أخرى. ومن الممكن أن تتداخل استخدامات الضمائر وأغراضها، فقد رأينا "بانوراما" سردية مكتملة، قوامها ضمائر متغير في سائر المقاطع الروائية، تقدم لنا الشخصية وجوها وزوايا مختلفة عنها أو عن الآخرين من حولها.

- إن استخدام الضمائر لم يكن حلية جمالية، أو تقنية سردية زخرفية انتشرت في القص الحداثي وما بعد الحداثي، وإنما أراد قراءة الذات والآخرين من أوجه متعددة، وزوايا فريدة، وقد يكرر المعلومة أو الإشارة، ولكن في كل تكرار كان يعمقها ويشدد على وجودها أو يسلط المزيد من الضوء عليها.

الشخصيات:

تنقسم الشخصيات في هذه الرواية إلى قسمين أساسيين: فهناك شخصيتان رئيستان، وهما "عسكر ومصرا"، واللتان دار حولهما السرد. وهناك شخصيات فرعية / ثانوية، وهؤلاء ظهر في السرد بأنماط وسمات وسلوكيات مختلفة.

لقد أوردنا الكثير من الاستشهادات عن الشخصيتين الأساسيان في الرواية، وعن علاقاتهما البينية، ويتبقى أمامنا تقديم رؤية مكتملة عن كل شخصية منهما على حدة، تبحث في ملامحها، وتقدّم تصورا عنها. وبالطبع فإن كون الاثنين شخصيتين محورتين، لا يعني وجودهما بشكل متعادل سرديا، أي لم يحتل كل منهما في السرد مساحة متعادلة في الرواية والحركة مثل الآخر.

فعسكر لديه الهيمنة السردية بصفته الراوي، أما مصرا فهي المهيمنة معنويا على عسكر، فشخصيته تشكلت في طفولته وصباه ومراهقته من عقليتها وحضورها في نفسه. إذن غاب صوت مصرا في الحكي السردي بشكل مباشر، وحضرت هي في عقل ووجدان الراوي الأوحد، وهيمنت على مجريات الأحداث، فجلّ الشخصيات تفترق وتتلاقى حولها.

لنبدأ بمصرا، الشخصية الرئيسة الثانية في الرواية، إنها هي المسببة الرئيسة للأحداث في الرواية مثل العثور على عسكر ورعايته، والرجال الذين حاموا حولها، وكيف انشغل الناس بها وبنشاطها مع الأعداء، وقد كانت عالمة بكل شيء حولها في المجتمع، وفي موتها جعلت العين الساردة تتحول نحوها، تبحث أسباب الوفاة، وتحاول معرفة كنه قاتليها ودوافعهم.

رأينا مصرا، وعشنا معها بأعين عسكر منذ صغره وإلى مقتبل شبابه. من هي مصرا؟ إنها امرأة إثيوبية، تزوجت مسلما، وأنجبت طفلا منه توفي وهو في عامه الثاني. إنها نموذج لامرأة متناقضة، فهي أولا: أم رؤوم، وامرأة نفعية ولعوب، تبنت عسكر، وأنقذته من مصير مجهول، وأعطته عطفا وحنانا أشبعت به أمومتها المفقودة، واتخذته وسيلة ومسوغا للعيش الآمن مع عائلة عسكر.

تعشق الجنس وتمارسه بلذة مع من ترغب فيه، وتمارسه خوفا ورضوخا مع عوضان، وتمارسه نفعا مع العم "قورح"، آملة الاستمرار مع العائلة وعسكر. إنها شخصية قوية، ذكية، على قدر كبير من الدهاء، ويبدو أنها جذابة لجمالها، فكثيرون سعوا إليها , وأقاموا علاقات معها، إلا أنها ليست عاهرة، فلم تمارس جنسا بمقابل مادي، وإنما لضغوط اجتماعية ونفسية عليها، لا تخلو من إحساسها باللذة، وشوقها إلى مزيد من المتعة، لإشباع حاجتها البيولوجية.

مصرا لم تكن خائنة، وكل ما أشيع عنها تكهنات، سرعان ما تم كشف زيفه. وفي الرواية، أصبحت مصرا علامة دالة على المرأة المغتربة المضطهدة المستغلة جنسيا من قبل مخدوميها، وهي أيضا علامة دالة على التعايش الإنساني بين الإثيوبيين والصوماليين، وعلامة دالة على الأمومة الصافية التي منحتها لعسكر، فهي مخلصةٌ في مشاعرها، وفيةٌ في رعايتها للطفل اليتيم، وأيضا علامة دالة على اضطراب الانتماء في أوقات الحرب، مثلما كانت ضحية من ضحايا الحرب باغتصابها مرات ومرات، وأخيرا هي ضحية من ضحايا الموروث الإفريقي البشع في تقديم القرابين البشرية. فلا

عجب أن تهتز رؤية عسكر إزاء تلك المرأة، التي كانت أما وأشياء أخرى متناقضة، لم يفهمها إلا متأخرا، لذا نصّب نفسه في نهاية الرواية بوصفه مدّعى عليه، يبحث عن حكم عندما يحكي ما جرى لها وحياته معها أمام من يعرفه، طالبا الحكم والمشورة، شاعرا أنها قد ظلمها عندما تجنى عليها.

أما شخصية عسكر، فليست شخصية ضعيفة أو تابعة أو حتى خاضعة لمصرا، فهو الذي اختار رعايتها دون سائر النساء. ويقر عسكر أنها هو الذي اختار وجودها عندما كان رضيعا، رافضا مختلف الأيدي الذي حملته.

يقول: "اخترتها مفضلا إياها على كل النساء اللائي حاولن معي مرة بعد أخرى. فقد وقعت بين الأذرع المفتوحة لدزينة من النساء أو ربما أكثر. كنت أصرخ بقوة حينما تغيب مصرا، إلى أن خضع جميع الأقارب لاختياري، سوى عمي الذي لم يرضخ إلا بعد مرور سنة" (٢٠).

حضرت ذات الطفل بقوة وهو رضيع، اختار مصرا تحديدا من عشرات الأيدي والحلمات الممتدة إليه، أدرك بفطرته الإنسانية أنها أم حانية، تبحث عمن تغرقه في حنانها، خاصة أنها فقدت وليدها مبكرا، ولم تتزوج لتنجب.

أما عن تابعية عسكر لها، ورضوخه لهيمنتها، فهذا واقع بالفعل، ولكنه رضوخ الحب، رضوخ الابن لأمه وتعلقه بها، وما تمرده واختلافه معها

---

٢٠) الرواية، ص٤٤ .

إلا بسبب حبه لها، فقد أرادها عسكر نقية صافية دون شوائب، واكتشف -عندما نضج ورشدَ- أنها إنسانة فيها ما في كل البشر من ضعف واستكانة. وبعبارة أخرى: مارست مصرا هيمنتها الأمومية عليه، واستكانت في المقابل أمام ضغوط المجتمع عليها. فهل كانت متناقضة؟ لا، وإنما كانت تبحث عن عيش آمن وفي ستر، مثلها مثل كل الأمهات في الحياة.

عسكر شخصية مثقفة، ورث جينات الإباء والرفض من أبيه الذي مات دفاعا عن أرض الصومال، على أيدي سلطات الاستعمار. عسكر اعتز كثيرا بسيرة والده، الذي "عاش (في مقاديشو) في الأربعينيات عندما كانت كل المقاطعات الصومالية متحدة تحت علم استعماري واحد، كلها عدا منطقة واحدة، هي جيبوتي.. وحين عاد إلى أوغادين، تزوج من هناك، وقد أضافوا الحمري إلى اسمه ليميزوه عمن له الاسم نفسه"[٢١].

عندما علم عسكر بتاريخ والده، رحل إلى مقاديشو، وانضم لجماعات جهادية ضد المحتل الإثيوبي، فقد رأى نفسه امتدادا لأبيه الذي لم يره، ويعيش على ما وهبه من اسم ولقب عائلة، وتاريخ جهادي. عسكر باحث في العلم والثقافة والقضايا الفكرية، سرعان ما تشبع بما أخبره به خاله هلال، لم يصبح شخصا نكرة في الحياة مثل الملايين، الذين يعيشون مثل غيرهم، يتزوجون ويعملون في حرف تقليدية، راضين بما هم فيه. إنه شاب متعلم مجاهد، عرف طريقه، وطرح عشرات الأسئلة على ذاته، وعلى من حوله، ليعرف من هو، وقضايا وطنه.

---

[٢١] الرواية، ص١٧٣، ١٧٤ .

هذا، وهناك شخصيات أخرى في الرواية، تنوعت في سلوكياتها وسماتها، وقد كان الحكم عليها في كل ذلك؛ وجهة نظر عسكر الراوي فقط، فهو الذي يحدد لنا ملامح كل شخصية من خلال ما يرويه عنها. ولنسرْ خلف رؤية عسكر الذاتية، ونزعاته النفسية في تقييم الشخصيات، ومدى حبه أو كراهيته لها. أي سنقرأ شخصيات الرواية من منظور عسكر، الذي اجتهد أن يقدمها عارية جلية، يسمها ويفصل العديد من مواقفها وسلوكياتها، أي يقدم الوصف والدليل على صدق مقولاته عنها، فتبدو أمامنا واضحة، وليس أمامنا إلا الانحياز إلى رؤية عسكر.

أول هذه الشخصيات شخصية "عوضان" شخصية مزدوجة منافقة، يتخذ من القرآن مهنة للارتزاق فقط، ولا يقدم صورة طيبة أمام الصبية بأخلاقه فهو قاس أمامهم وهذا ما يلمسه جميع الصبية جيدا، وهو يمارس سطوته بالعصا. ولكن عسكر يراه بشكل مختلف، عندما يضاجع مصرا، ويتلذذ أيضا بإيلامها، فهو شخصية سادية، وللأسف استسلمت مصرا له، ولم تواجه ساديته إلا بمزيد من الخنوع. وهو ما أنبت الرغبة في الانتقام من عوضان في أعماق عسكر، ولنقرأ هذا الحوار لنعرف أبعاده: "يقول عسكر لمصرا": هل تعلمين أنني سوف أقتل عوضان؟ فقالت بعد صمت طويل: قل لي: لماذا أنت انتقامي؟

- انتقامي !!

- أنت تريد الانتقام. أنت من النوع الذي يريد شرب دماء عدوه؟.

تذكرتُ الألم حين ولج سيخ المعدن مع الأعشاب المجهضة والجذور المنقوعة في مهبلها، تذكرت الآلام التي سببها لها، تذكرتُ عجزها عن الثأر

لنفسها. هل أنا حقا انتقامي؟ اعتقدت أنها لم تكن منصفة معي، ويمكنني أن أعدد لها الأشياء التي ارتكبها بحقي وحقها" ([22]).

تكونت مشاعر الانتقام في نفسية الصبي "عسكر" بعدما تراكمت في نفسه ما يفعله عوضان معه في تعليم القرآن نهارا ومضاجعته لمصرا التي تقارب الاغتصاب ليلا، بجانب أفعاله الجنسية السادية معها. وبالعودة إلى الاقتباس الأخير، نضع علامات تعجب واستفهام على فعل عوضان معها، وما أسباب مثل تلك الفعلة؟ ولم نعلم فيما اطلعنا عليه في الثقافة الإفريقية أسبابا لمثل هذا التصرف السادي، إلا إذا أراد المؤلف تقديم صورة قاسية عن واقع الممارسات الجنسية وبشاعتها في القرن الإفريقي، وهو ما يرضي القارئ الغربي دون شك.

أيضا، لم نعثر في متن السرد على أسباب توضح لنا سبب رضوخ مصرا لرغبات عوضان الشهوانية، ومصلحتها في ذلك، إلا إذا كانت تعشق هذا اللون من الجنس، أو أحبت شخصية عوضان بكل عنفوانها أو خشيت أن يؤذيها بدنيا أو يؤذي عسكر ذاتها. فعوضان شخصية تمثل معلم الدين مزدوج السلوك والشخصية والممارسات، وهو عنوان للنظام التعليمي القديم القائم على الضرب، مثلما هو عنوان على شيخ الدين الذي يعلم تحريم الزنا وهو أول من يفعله.

ثاني الشخصيات التي كرهها عسكر هي: شخصية العم "قورح"، ذلك العم الذي سمح لمصرا أن تعيش مع عسكر، وترعاه، وكما يروي عسكر أن العم كان مضطرا إلى ذلك، فله منزلته ووجاهته يقول: "إن موقعه المحترم بين الناس

---

[22]) الرواية، ص١٠٦ .

يحتّم عليه معاملتي بعطف واضح، ومن بين ذلك أنه وفّر لي شخصا ما يحل محل أمي. كانت مصرا حتى ذلك الحين ليست عضوا أساسيا في مسكنه. وكي يقلل عمي من التوتر، قرر أن يبني لنا كوخا طينيا ذا سياج، له مدخله المنعزل لاستخدامنا الخاص، وبهذه الطريقة لن يواجهنا حين ندخل أو نخرج من مسكنه. الذي هو سيده بلا منازع. كما أننا صرنا نعرف إن كان موجودا أو غير موجود. حينما يكون موجودا، لم نكن نسمع غير صوته المروع، حين يأمر أو يصرخ على أحد ما، وغالبا ما كنا نسمع أيضا صرخة تطلب العون لزوجة أو طفل للتخلص من الضرب. وحينما يكون غائبا يكتسي المسكن والمقيمين فيه بجو احتفائي، وتتبادل النساء والأطفال الثرثرة والنكات البذيئة عنه أو عن الرجال الذين من أمثاله" (٢٣)

سنجد تشابها بين شخصية العم قورح وعوضان، فكلاهما له مكانته وتقديره في المجتمع المحلي، قورح يستند إلى نفوذه العائلي والعشائري، وتهيب الناس منه، وعوضان يستند إلى نفوذه العلمي والديني. وكلاهما له وجه آخر، يراه عسكر، فالعم قورح عصبي المزاج، صاخب الصوت، إذا دخل منزله آذى أسرته: زوجاته الأربع وأولاده، ويقارن المقطع السابق بين وجوده في داخل بيته، وعندما يغيب عن البيت. صورة الرجل الشرقي عصبي المزاج، الخشن القاسي، متعدد الزوجات، الذي لا يشبع من طلب الجنس إما من زوجاته الأربع، أو من علاقات أخرى يقيمها مع نساء عاهرات يدفع لهن، أو يراود مصرا عن نفسها ويظفر بالتهديد والوعيد بما

٢٣) الرواية، ص٤٥

يريد. لم يشعر عسكر بأية عاطفة نحو عمه، رغم أنه عامله بلطف ظاهر، واهتم به، وبنى له ولمصرا كوخا طينيا ليعيشا فيه. وبأعين طفل واع، يصف ما فعله عمه مع مصرا، يقول:

"لنا حياتنا الخاصة التي نحياها وحدنا في سكننا الخاص أنا ومصرا، عشنا الحياة التي نراها مناسبة، حتى هبوط المساء على الأقل، فعند ذاك يأتي عمي. جاء بعد هبوط الليل يراود مصرا.. وعرفت فيما بعد أنها فعلت ذلك كي يسمح لها بالبقاء معي، عانت مصرا مذلة النوم معه كي تبقى معي... تبدو الأشياء مختلفة من هذا العلو فأنا الآن بالغ ورجل وظننت أن عوضان من الممكن أن يكون اختيار صحيا لو أنني أحببته، لكنني لم أفعل"([٢٤])

يستعيد عسكر في نضجه مشاهد ما كان يفعله العم مع مصرا عندما يهبط الظلام، ورضوخ مصرا لرغباته، ويبدو أن هذا كان فعلا مكررا، من قبل قورح وعوضان، ولكن يبقى السؤال: ألم يعترض أحدهما على تنقلها من حضن إلى آخر؟ ألم يرصد المجتمع حولها وهو في النهاية مجتمع صغير عشائري ينبذ مثل هذا السلوكيات، ويحتقر صاحبها، ولا يمكن إخفاءها ولو إلى حين؟ فمجتمع القرية غير المدينة، واحترام الرجل يسقط إذا ارتكب مثل هذه الأفعال مرات، لأن قيمه دينية في الأساس.

ونفس التيمة الجنسية الملتهبة نجدها في ثنايا الرواية من خلال حضور الشيخ العدني (نسبة إلى مدينة عدن في اليمن، مقابل ساحل الصومال

---

[٢٤]) الرواية، ص٤٥.

الشرقي)، فهذا الرجل زاره البعض فجأة فوجدوا في حضنه دجاجة منتوفة الريش على فخذه العاري، وهو أيضا – للمفارقة – شيخ ديني ومن المفضلين لدى عسكر الطفل، وكان يقدم الحلوى له. وكانت مصرا تحذره من الذهاب إلى بيت الشيخ الواسع، واللعب في ساحته، حيث كان يختلي بأحد الأولاد ويدخله في غرفته من فينة إلى أخرى حتى أن عسكر مرض لما سمعه وشاهده من سلوك هذا الشيخ العدني، وشك أكثر في عوضان عندما جاءه حاملا "تحميلة"، فقد استشعر أنه يريد أن يفعل معه مثل الشيخ العدني، فرفض أخذها (٢٥). ونحن لا ننفي وجود مثل هذه الشخصيات النهمة للجنس المحرم (الشذوذ الجنسي واغتصاب الأطفال أو سفاح الأقارب أو مناكحة البهيمة والطيور) ولكن نتساءل عن دور المجتمع إزاء مثل هذا الرجل، ونعني بالمجتمع هنا مجتمع القرية التي عاش فيها عسكر والعدني وعوضان، هل يصمت هذا المجتمع بثقافته العربية والإسلامية على مثل هذه الممارسات التي تطول أبناءهم الصبية الصغار، ويتركون مثل هؤلاء الشواذ أو الزناة؟ هذا السؤال يطرح لأن مثل هذه الممارسات لن يتم تجاهلها في مجتمعات القرية الصغيرة، بتكوينها العشائري، والتي تحتقر الفاعل والمفعول فيه. خاصة أنها متكررة في روايات فارح الأخرى في الثلاثية (رواية هدايا وأسرار)، فهل يغازل فارح القارئ الغربي أيضا؟

أما الشخصيات التي أحبها عسكر، فهي شخصية خاله هلال، وزوجته صلاتو، وهما نقيضان للشخصيات السابقة، فكلاهما متعلم،

---

٢٥) الرواية، ص٩٣ .

وكلاهما يتعامل برقي ويقيم في المدينة، هما صورتان للإنسان الصومالي الجديد المتعلم الراقي، المتمسك بتاريخ بلاده، العارف بحقوق الإنسان، فهلال يحترم زوجته ويقدرها بشكل كبير، وهي تبادله نفس الشعور، وعاش عسكر ذو السبعة عشر ربيعا في بيتهما.

وكم كان فرحا وهو يملأ استمارة التقدم إلى جامعة الصومال الوطنية، قبل أن يتم طلبه للتجنيد في مقر جبهة تحرير الصومال الغربي، بعد قيام الحرب في أوجادين، ويخبره أيضا أن مصرا وصلت إلى مقاديشو وتبحث عنه([٢٦]). وكيف سمع بسعادة لجهاز "الراديو" الذي احتل موقع مصرا حينما كانت تحدثه قبل نومه بحكايات كثيرة ([٢٧])، وكان الخال وزوجته مثقفينِ وشغوفينِ بقراءة التراث العربي، فالخال يقرأ رسالة أبي العلاء المعري رسالة "الحصان والبغل"، وصلاتو تقرأ كليلة ودمنة، ويمضيان مساءاتهما كل يوم في صحبة هذه الكتب([٢٨]). ومن الخال عرف الكثير عن هويته المحلية، واتخذ خاله نموذجا يقتضي به في الثقافة والعلم، والتطلع إلى المستقبل، أي أن المؤلف الضمني انتصر – وهذا مطلوب – للتعليم والثقافة والمدنية والمرأة المتعلمة الجديدة، ضد القبلية والتعصب وامتهان المرأة.

---

[٢٦]) الرواية، ص٦٧ .

[٢٧]) الرواية، ص.١٨٢

[٢٨]) الرواية، ص١٨٣.

المكان والزمان:

عندما نتأمل الرواية من منظور المكان نجد أن المكان فيها يتوزع إلى بعدين:

البعد الأول: ما يخص الوطن الصومالي الكبير، وهذا تم عبر معلومات مباشرة، ذكرت في ثنايا المتن، فهناك فضاء مكاني حضر في خلفية الرواية وهو الصومال الكبير، وكان حضوره في شكل هوية وانتماء، وتبريرا للحرب ضد المحتل الإثيوبي، وتم الرمز إليه بخرائط جغرافية علّقها عسكر في غرفته.

الأمكنة الأخرى التي ظهرت في الرواية كانت على الضدين، فالمدينة مقاديشو بحداثتها ومدنيتها وإقامة الخال هلال وزوجته صلاتو فيها تضاد القرية التي نشأ فيها عسكر، ورأى فيها ممارسات الزنا بأشكاله المختلفة، والقسوة في التعليم، واحتقار المرأة، وصورة الأب المتسلط الكئيب، ممثلة في عمه قورح.

أما تفاصيل المكان في المدينة والقرية فقد قلّت في السرد، لاهتمام عسكر الكبير بمراجعاته الذاتية لعلاقته مع مصرا، وإن جاءت الإشارات المكانية في المدينة إيجابية، ممثلة في منزل خاله النظيف المرتب، وقوات الشرطة الحامية، والجامعة الوطنية، أما القرية ففيها البيوت الطينية، والمزارع والمراعي.

على مستوى الزمان، نلاحظ أن السرد عبر عن أزمنة عديدة، تتمثل فيما يأتي:

- الزمن الحقيقي للأحداث وهو حياة عسكر نفسها، التي يسترجعها من ولادته وطفولته إلى سن رشده والتحاقه بالجامعة، وهو ما يقارب عشرين عاما.
- زمن السرد فإن الرواية تنطلق من زمن متقدم، وترتد إلى أزمنة عديدة سابقة، تتعلق كلها بحياة عسكر وطفولته وصباه.
- إن الرواية تراوحت في بنييها الزمنية بين ما هو حالي لعسكر في بيت خاله في مقاديشو، وما هو سابق في علاقته بمصرا، بجانب الإشارات الزمنية عن تطورات الحرب في أوجادين.
- هناك أيضا الزمن التاريخي، والذي يتصل بتاريخ الصومال الكبير، ووحدته، وكيف تقاسمت القوى الاستعمارية أرضه، وعبثت بمقدراته.

كما يشير أيضا إلى فترة حكم سياد بري، وأحداث حرب أوجادين. وجاء هذا الزمن بمعلومات تقريرية مباشرة، تميل إلى الصيغة الإخبارية، وتلك هي الوسيلة الوحيدة في رأينا لتقديم معلومات للقارئ عن أبعاد القضية الصومالية، وتعقدها على مر السنين.

* * *

لاشك أن رواية "خرائط" تعبر بجلاء عن أدب ما بعد الاستعمار، وعن القضية الصومالية، والثقافة الصومالية، وأزمة الصومال القديم والمعاصر. وربما نستشعر أن حضور القارئ الغربي في وعي المؤلف الضمني

كان واضحا، من خلال التركيز على ثيمات يحبذها القارئ الغربي عندما يطلع على الآداب الشرقية، وهو ما يطرح أسئلة عدة، أبرزها: هل استطاع نور الدين فارح الفكاك من إسار نظرة الغرب إلى المجتمع الشرقي؟ التي تحصره في امرأة مهمشة مهضومة الحقوق، وظيفتها إمتاع الرجل إما عبر تعدد الزوجات أو العلاقات غير المشروعة، بجانب وضع المرأة (الأنثى عامة) في مرتبة دنيا أمام الولد (الذكر عامة). وأيضا، الغوص فيما يسمى المسكوت عنه جنسيا مثل سفاح القربى ونكاح الدواب.

على صعيد آخر، فإن نور الدين فارح تناغم واتسق مع طروحات أدب ما بعد الاستعمار فيما يتعلق بمأساة الصومال وتقسيمه، وفي التركيز على مشكلة الشعب الصومالي الآنية. ولكن هناك عشرات الأسئلة التي يتحتم توجيهها إلى الدول الغربية ذاتها، التي أبقت الصومال ممزقا، ساحة للمليشيات، يرزح تحت الفقر وغياب التنمية. وهو نفس السؤال الذي يطال بالأحرى العالم العربي، المتخم بمشاكله، والعاجز عن حل الكثير منها، تاركا المسؤولية إلى ما يسمى المجتمع الدولي، الذي تحكمه مصالح الدول الكبرى، ولا يعبأ كثيرا بموجات الجفاف وما تحصده من أرواح ملايين الجوعى، ولا يحفل بصراخ المعذبين المضطهدين تحت الاحتلال. فهو مجتمع أناني، نفعي، قيمه العليا تطبق على مواطنيه فقط، ولا تتحرك أساطيله إلا لاحتلال بلد لينهب ثرواته أو لحماية مصالح شركاته ومواطنيه.

ومن هنا نصل إلى يقين أن الحل بيد أهل الصومال وحدهم، عندما يتحدون ويرتفعون فوق خلافاتهم العشائرية والقبلية، التي سقطت تحت

نفوذ دول أخرى إقليمية ودولية. فمهما تدخل المجتمع الدولي، لن يجدي نفعا إذا كان الداخل ممزقا، غارقا في مشكلاته وصراعاته.

الخاتمة: يمكن أن نخلص في ختام هذه الدراسة إلى مجموعة نتائج:

- لا يمكن التغافل عن دور الاستعمار الغربي في مشكلات الأمة العربية وتخومها الإسلامية وعمقها الإفريقي والآسيوي، فلا يزال يلعب نفس الدور القديم، معتمدا على الخرائط التي تحمل قنابل موقوتة، ناهيك عن أدواره الخفية في تقزيم الأمة، ومساندة الاستبداد، فالفكر العربي المعاصر يناقش النتائج والآثار، ولا ينظر إلى المخططات الواضحة وضوح الشمس.

- إن القارئ العربي في حاجة إلى التعرف على أدب ما بعد الاستعمار بقراءة مترجماته، وتناوله نقديا، فلاشك أنه مطلب مهم إلى الإبداع العربي المعاصر، ورؤية فكرية وإبداعية مضافة إلى رصيد المبدعين العرب، لأن الكثير من أدباء ما بعد الاستعمار خاطبوا العالم الغربي في الأساس، ونجحوا في قلب الطاولة عليه، وطرح الكثير من الأسئلة حول دور الاستعمار، والبضاعة الفكرية التي روجها، وصورة الشرق في عيونه.

- لا يزال هناك من مثقفينا ومفكرينا العرب من يتجاهل أو لا يطّلع أو يتغافل عن التاريخانية الجديدة، والمراجعات الفكرية الغربية للتراث الاستعماري، وينظر هؤلاء المثقفون إلى الغرب نظرة تقارب

التقديس له، غافلين عن الجرائم والكوارث التي أحدثها بالأمة، ولا تزال بعض الفئة المتفرنجة أو المرتبطة بدوائر الثقافة الغربية؛ ترى أن للاستعمار دورا تنويريا وفتح طاقة الضوء لنا على أوروبا، وبعضهم يقدّم الحملة الفرنسية على أنها مشعل من مشاعل الحضارة، وتجاهلوا إجرام قادة الحملة الفرنسية نحو الشعب المصري وقتلهم مئات الآلاف من المصريين فيما يعرف بثورة القاهرة الأولى والثانية، حينما نصب نابليون مدافعه على جبل المقطم، وهدم البيوت فوق رؤوس النساء والأطفال (تقدر أعداد الشهداء بما يقارب المليون).

- إلحاقا بالنقطة السابقة، من ملامح أزمة الفكر العربي الحديث والمعاصر نظرته إلى الغرب بافتتان تام، والاحتفاء بتراث من يسمون بجيل الرواد والتنوير المنفتحين على الفكر الغربي، ولم يقرأوا مراجعات ما بعد الحداثة ونقدها الشديد للعقل الغربي المعاصر، ونقدها الأشد للممارسات الاستعمارية.

- من مآسي الفكر العربي المعاصر أيضا، استقباله السلبي لأعمال إدوارد سعيد والأعمال الفكرية لما بعد الاستعمار، الذي انتصر للشرق في الغرب، وهزّ قناعات الغرب بامبراطوريته الكبيرة التي تأسست على نهب ثروات الشعوب، والتشكيك في مؤسسات الاستشراق التي تجسست لصالح قوى الاستعمار وخدمت دوائره المخابراتية والعسكرية. ويبدو الاستقبال السلبي في عدم قراءة

الغرب وحركات الحداثة بفكر ناقد، نابع من الهوية، وعدم التفاعل بالمزيد من الطروحات والدراسات مع رؤية إدوارد سعيد ومجموعته، وتعميق ما قدمه في أعمال توثيق تاريخي مكتملة عن مصائب المستعمر الفكرية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية.

- هناك أدباء عرب كتبوا بلغات أوروبية، مثل ألبير قصير والطاهر بن جلون وأهداف سويف، وهؤلاء لا ينتمون إلى أدب ما بعد الاستعمار بتعريفه المشار إليه إلا في بعض إبداعاتهم القليلة، والتي تمت ترجمة بعضها، فوجدنا أنهم يكتبون عن أوطانهم بوصفهم مهاجرين، ويقدمون الأوطان إلى القارئ الغربي بشكل رومانسي شاعري، أو ببنية مكانية وتفاصيل حياة البشر فيها، وبعضهم يكتب ليرضي تصورات القارئ الغربي عن الإسلام والعرب، والتي مازالت متأثرة بتراث الغرب الاستعماري.

- علينا الاهتمام بإبداعات الأطراف العربية مثل الصومال وموريتانيا، وأيضا الأقطار الإسلامية التي تكتب بلغاتها المحلية الرسمية أو باللغات الأجنبية مثل: باكستان وتركيا وإندونيسيا وماليزيا والدول الإفريقية، فكل ذلك واقع في امتدادات العالم العربي الثقافية والفكرية والدينية والجغرافية، ولا يمكن الانكباب فقط على الإبداع العربي المعاصر.

- إن الاهتمام بحركية الإبداع العربي المعاصر تعاني من التركيز على دول المراكز العربية مثل مصر والعراق وأقطار المغرب العربي

والشام، مع تفاوت في التقييم ما بين كتابات هذه الدول بعضها وبعض، وتهمل في المقابل دولا أخرى على الأطراف أو في هامش الوعي الثقافي العربي المعاصر مثل: الصومال والسودان وموريتانيا، مما لا يعطينا خريطة وافية عن الإبداع العربي المعاصر، شاملة للجغرافيا المكانية والتاريخ الحديث والمعاصر.

- يشكل نور الدين فارح نموذجا للأديب العربي الذي صاغ مشروعه الإبداعي باللغة الإنجليزية لدوافع عدة، ومع ذلك لم يجد الاهتمام النقدي الكافي به وبأعماله الإبداعية، بجانب عدم ترجمة الكثير من رواياته ودراساته للعربية.

- تمثل الصومال جرحا نازفا في جذع الأمة العربية، ويصدق عليها مصطلح الصوملة الذي يعني دولة ممزقة، وشعبا متفرقا في المنافي ودول الجوار، ومن الخطأ تجاهلها في الوعي العربي المعاصر، المنشغل بقضايا دول المركز وما هو قريب منها، فحتما سيصل شرار النار وإن بعدت عنا.

- تمثل رواية "خرائط" نموذجا حيا لأدب ما بعد الاستعمار، ومأساة مستمرة لاحتلال أثيوبيا لإقليم أوجادين العربي المسلم، وهو ما يفتح المجال لمناقشة صور الاحتلال لعدة أقاليم جغرافية في عالمنا المعاصر، خاصة في مناطق الحدود مثل: قضية كشمير والاحتلال الهندي، وقضايا الحدود ومشكلاتها في أفريقيا، فلا يمكن الاقتصار فقط على القضية الفلسطينية، أو الانشغال بتوابع الربيع العربي، والفوضى التي عمت أقطاره.

- لا بأس من التناول النقدي للأعمال الأدبية المترجمة إلى العربية (خاصة من آداب ما بعد الاستعمار)، ما دمنا نبتعد عن النهج الأسلوبي في التحليل، ومناقشة الطروحات الفكرية والبنية السردية، وما تضيفه إلى حركية الإبداع العربي المعاصر، خاصة أنها إبداعات عالمية، نالت إعجاب العالم في الخارج، وتجاهل مثقفينا ونقادنا في الداخل. فمن المهم أن يعلم مؤلفو أدب ما بعد الاستعمار أن القارئ العربي حاضر في تلقيهم، وهذا بلاشك سيؤثر في صياغاتهم الإبداعية.

- يلاحظ في أعمال نور الدين فارح تركيزا زائدا على قضايا الجنس غير الشرعي في المجتمع الصومالي، وهذا ما رصدناه من خلال قراءتنا لثلاثيته، فقد حضر القارئ الغربي كمتلق افتراضي أكثر من حضور القارئ العربي أو حتى القارئ الصومالي. كما أنه احتفى كثيرا بقضايا المرأة في ثلاثيته، وهي من القضايا التي تنال تعاطف الغرب، وتناسى أن مكانة المرأة وتحسين وضعها مرتبط بالثقافة السائدة والوعي العام في المجتمع، وأيضا الحالة السياسية، وانتشار قيم الحريات ومنظومات حقوق الإنسان، وساعتها سيتنعم الرجل والمرأة والطفل والشيخ بحقوقهم على السواء.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
- الامبراطورية ترد بالكتابة، بيل أشكروفت، بيل وآخرون: ترجمة وتقديم د. خيري دومة، عمان، دار أزمنة للنشر، ٢٠٠٥م.
- التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.
- الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، دوغلاس روبنسون، ترجمة: ثائر على ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط٢، ٢٠٠٩ م.
- تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م.
- – الثقافة والإمبريالية، إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٩٧ م.
- الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، هيلين جلبرت،

جوان توميكنز، ترجمة سامح فكري، منشورات: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٠م

- خرائط، نور الدين فارح، ترجمة: سهيل نجم، منشورات الجمل، كولونيا / ألمانيا، ط١، ٢٠٠٥م.

- – السلطة والسياسة والثقافة (حوارات مع إدوارد سعيد)، إعداد: غاوري فسواناثان، ترجمة: د.نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

- سيمياء العنوان، د. بسام قطوش، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

- الشعرية، تزيفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.

- شعرية ديستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة، جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

- الصومال: وطنا وشعبا، محمد عبد المنعم يونس، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٢م.

- طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات (مجموعة مؤلفين)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٠م.

- فهم الفهم: مدخل إلى السيميوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون

إلى غادامر، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

- في الحداثة وما بعد الحداثة، سهيل نجم، مؤسسة أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

- مرتكزات السيطرة غرب / شرق: مقاربة سوسيو – معرفية، فردريك معتوق، منشورات منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١١ م.

- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين طبع التعاضدية العمالية للنشر والطباعة، تونس، صفاقس، ط ١، ١٩٨٦ م.

- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

- النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية في عالم متغير، محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

- هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، على حرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

ثانيا: الصحف والدوريات والمجلات والمواقع الإلكترونية:

- إثيوبيا وصناعة المجاعة في "أوجادين"، شبكة الشاهد الصومالية

http://arabic.alshahid.net/columnists/51895

- تقنية بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، د. علي عبد الرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، العدد ١٠٢، ٢٠٠٤ م.

- التهجين الثقافي، د. عبد الله إبراهيم، جريدة الرياض، السعودية، ٧ يوليو ٢٠٠٥م.

- حوار مع نور الدين فارح، أجراه: صلاح عواد، مجلة الروائي.

http://www.alrowaee.com/article.php?id=26

- الكتابة بلغة الآخر، عبد الوهاب أبو زيد، صحيفة اليوم السعودية، ١٣ أكتوبر ٢٠٠٥ العدد ١١٨٠٨.

http://www.alyaum.com/article/1320080

- الكتابة بلغة الآخر، حميد سعيد، جريدة الرأي الثقافي الأردنية، الجمعة ٢٣ مايو ٢٠٠٨م.

- شبكة الشاهد الصومالية، باب "أعلام" شخصية "نور الدين فارِح" إعداد: أنور أحمد ميو،

http://arabic.alshahid.net/biographies/59561

– صفحات من تاريخ الصومال الحديث، محمد عبد العاطي،

http://www.aljazeera.ne

– صفحة الكاتب في شبكة الشاهد الصومالية، باب "أعلام".

http://arabic.alshahid.net/biographies/59561

– العالَمُ الروائيُّ عندَ نجيب محفوظ، د. مصطفى عطية جمعة، موقع "حكايا"،

/http://hakaya.co

– عملية إعادة الأمل إلى الصومال.:

http://www.almoslim.net/node/83347

– مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، عبد العالي بوطيب مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء، ١٩٩٣م.

رابعا: مراجع باللغة الإنجليزية:

-An introduction to Post- colonial Theory. Peter Childs and R. J. Patrick Williams. Prentice Hall Harvester Wheatsheaf.

-Farah On the occasion of his winning the Neustadt International Prize for Literature (Volume 72,#4,Autumn,1998).

- Peeking behind the veil: Migratory Women in Africa in Nurruddin Farah's from A crooked Rib(1970), A Naked Needle (1976) and Knots (2007) and Nadine Gordimer's the Pickup (2001).

Journal Of English Studies- Volume 8 (2010).

-The Eye of the Beholder, Narratology as Seen by Social Psychology, Wolfgang Kraus, (München),in Book: Narratology: beyond Literary Criticism, Mediality, Disciplinarity, Edited by: Jan Christoph Meister, Walter de Gruyter • Berlin • New York.

-The Cambridge Encyclopedia of Language ,David Crystal, Cambridge University Press 1987, p195

- Nuruddin Farah: a life in writing, Maya Jaggi, The Guardian, Friday, 21 September. 2012.

الفهرس

المؤلف

أ. د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي، وباحث في الإسلاميات والحضارة، وقاص وروائي ومسرحي.

صدر له:

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية :

١) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١

٢) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٣) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ,٢٠٢٢

٤) اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

٥) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٦.

٦) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات،

القاهرة، ٢٠١٥م

٧) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ,٢٠٢٢

٩) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٧م. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ,٢٠٢٢

١٠) عضو فريق التأليف في كتاب : التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه : تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، جائزة كتارا للرواية العربية، العام ٢٠١٩م.

١١) التحيز في المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والنصوص والتجارب، في كتاب محكم جماعي بالاشتراك : تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل ٢٠١٩م، الصفحات (٤٥-١١٢).

١٢) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٣) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٤) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٥) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠

ثانيا: الإسلاميات والحضارة:

١٦) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م. ط٢، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

١٧) الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٨) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

١٩) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٦م

٢٠) منهج الرسول (صلى الله عليه وسلم) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٨م.

٢١) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠.

٢٢) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات، إسلاميات، القاهرة، ٢٠٢٠

٢٣) صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد، الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في المسابقة الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر ٢٠٢٠.

٢٤) الطفولة والهوية والتغريب: إشكاليات النسوية والجندرية، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

٢٥) المثاقفة والتواصل:حوار الذات وحوار الحضارات، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، ٢٠٢٢.

ثالثا: الإبداعات الأدبية:

٢٦) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٢٧) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م.

٢٨) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصةبالقاهرة، ٢٠٠٢، نشر : مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٢٩) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٣٠) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٣١) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٣٢) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٣٣) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣٤) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٥) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٦) رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٧) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٨) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٧م.